

محاضرات
في
مشكلة الإبداع الفني
رؤية جديدة

الدكتور
علي عبد المعطي محمد
أستاذ الفلسفة وتاريخها
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتر - الأزاريطة
الإسكندرية

إهـــداء

إلى من ألهمني إبداع ما أبدعت ... إلى زوجتي

مقدمة

تمثل مشكلة الإبداع الفني في مجال ما يسمى بالفنون الجميلة أعمق هـــذه المشاكل وأدقها ، كما أنها تمثل من جهة أخـــرى أعقد تلك المشاكل وأكثرها غموضا . ولعل هذا يفسر لنا سر تضارب الأقوال حولها ، وتباين الآراء فيها واختلاف النظريات التي تناولتها ، وتنافر المواقف بصددها .

وبسبب ذلك يقع كل من يتصدى لهذه المشكلة ، أو يطلع على الكتابات التي سالت فيها الأقلام عنها ، في حيرة وتخبط وغموض . ولم لا ؟ وهو يرى من يعلق هذه المشكلة على حبال الأساطير والخرافات والغيبيات ، أو يحلق بها في سماء الوحي واللاهوت ، أو يردها إلى ضياء العقل ونوره ، أو يتلمسها في ثنايا الواقع الاجتماعي والتاريخي ، أو يتغلغل بها إلى أغوار النفس وخفاياها .

ويحتوي هذا الكتاب ، الذي يسعدنا أن نقدمه اليوم إلى القراء على ثلاثة أبواب ، الباب الأول منها بمثابة مادة خام للبابين الآخرين ، تناولنا فيه جميع الآراء والمواقف - فيما نعلم - التي تناولت مشكلة الإبـــداع الفني بالتفسير والوصف ، وذلك من خلال أربع نظريات رئيسية هي على التوالي : نظرية الإلهام أو العبقرية ، فالنظرية العقلية ، فالنظرية الاجتماعية ، فالنظريـــة السيكولوجية .

وإذا كنا في هذا الباب الأول قد تركنا لكل نظرية أن تعرض موقفها دون أدنى تدخل منا أو نقد ، فإننا خصصنا الباب الثاني بأكمله لتناول تلك النظريات بالنقد والتعليق أما الباب الثالث فهو رؤية جديدة لمشكلة الابداع الفني ، نقدمها إسهاما منا في محاولة تفسير ووصف تلك المشكلة على أسس علمية وواقعية

بحيث تتركنا تلك الرؤية ونحن على قناعة بكفايتها وكفاءتها فى تفسير مشكلة الابداع الفنى ووصف لحظاتها وعملياتها من ألفها إلى يائها .

الباب الأول من هذا الكتاب إذن تناولنا فيه النظريات المفسرة والواصفة لمشكلة الابداع الفنى من خـــلال نظريات أربعة ، وفى ثنايا النظرية الأولى أرهصنا بشذرات نظرية الإلهام أو العبقرية لدى هوميروس وهيراقليطس لكى نتوقف وقفة أكبر عند أفلاطون الذى تنسب اليه هـذه النظرية ، ثم تتبعنا خيوط تلك النظـرية عند الأفلاطونية الجديـــدة وأوغسطين وسانت بازل ، وعرضنا بعد ذلك فى وقفة طويلة للحركة الرومانتيكية فى الفن من خـلال أقـوال أو أعمال الفرد دى موسيه وديلاكروا وروسو ونيتشه وبيتهوفن وجوته وجيرار دى نرفال وهردر وجان بول ريتشر وهوفمان وكولردج وكيتس ورامبو وشوبان والفونس دوديه وشيجل ولامرتين وبولان .

أما النظرية العقلية فلقد اعرضنا لها من خلال أقـــوال أو أعمال بسكال ورودين وفان جوخ ولالو وفرتهيمر وبوانسكاريه ووليم كاون وإدجار بو وليوناردو دافينشى وكانط وهيجل وشوبنهور وجويو وبوزانكيت وكاترين باتريك وجيلفورد . ويجمل آراء هؤلاء أن عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر ، وأنها تحتاج إلى تفكير طويل وبحث شاق وجهد إرادى يخضع للتنظيم والصياغة ، وأن الإبداع الفنى لا يحـدث فجأة بـلا مقدمات أو وعى وإنما هو انضباط فكرى واع .

أما النظرية السوسيولوجية فلقد عرضنا لها خـلال أقـوال وآراء لويس لافل وإرنست فيشـــر ويواج وبوسبيلوف وبزيتوف وسيدنى فنكلشتين وجوردون تشيلد وريمونـد بايير وجان كاسو وهويسمان وألان وسوزيو

ودور كايم ونيقولاييف . ولقد ركزت هذه النظرية على أن النحن أسبق من الأنا ، وأن إندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن ، ورأت أن الفن إنتاج جمعى لا فردى ، وأن الابداع الفنى ينبع عن عقل جمعى أو لا شعور جمعى ، لكنها تطرفت وبالغت فى أهمية دور المجتمع بحيث أصبح المجتمع عندها هو المبدع والموضوع معا .

وآخـــر تلك النظريات التى عرضنا لها فى الباب الأول هى النظرية السيكولوجية ، وقد عرضنا لها من خلال مدرسة التحليل النفسى لدى فرويد وأرنست جونز وهانز ساكس وأتو رانك وبريل وشارل بودوان وأوتو فنيكل وبراون وإدموند برجلر . ولقد توقفنا هنا وقفة طويلة عند بحث فرويد فى الإبداع الفنى عند ليوناردو دافنشى ، وعند بحثه الآخر عن دستويفسكى كفنان خالق وكأخلاقى وكعصابى وكآثم . ثم عرضنا بعد ذلك الحركة السيريالية فى الفن من خلال أقوال وأعمال أندريه بريتون وفيلدمان وشاجال وباول كليه وماكس إرنست ومارسيل بروست وجيمس جويس ودى - كريكو وسلفادور دالى . وعرضنا أخيرا للاشعور الجمعى عند يونج باعتباره منبع الإبداع الفنى وحديثه عن النماذج البدائية والاسقاط والحدس ، وختمنا عرضنا لهذه النظرية ببيان أوجه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد .

أما الباب الثانى فهو جهد نقدى عميق للنظريات التى عرضنا لها فى الباب الأول ، وفى هذا الصدد فقد كان نقدنا لنظرية الإلهام أو العبقرية منصبا على ما يلى :

١ — أننا لن نفيد شيئا ولن يستفيد العلم بدوره شيئا من حديث أنصار

هذه النظرية عن وجد صوفى أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة فى عملية الإبداع الفنى .

٢ — إن الخيالات والأحلام التى ركن إليهما أنصار هذه النظرية وأفاضوا فى بيان أهميتهما بالنسبة إلى الإبداع الفنى ، لا يكفيان وحدهما فى أى إبداع وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟

٣ — ليس ثمة إلهام مفاجىء ، فكل إلهام ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، ولقد بينت الأبحاث المعاصرة أن اللاوعى نتاج الوعى .

٤ — فشل هذه النظرية فى بيان عنصر الأداء أو التنفيذ ، وبيان تفسير إقبال الفنان على الابداع الفنى أو إحجامه عنه .

٥ — ليس صحيحا ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ، وأن الفنان أصيل كل الأصالة ، فلا أصالة لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة ، وإنما هو مجرد وسيط أو مردد أو قابل لوحى إلهى أو شيطانى .

ولقد انتهينا من نقدنا لهذه النظرية إلى رفض كامل لها ، وانتقلنا إلى نقد النظرية الثانية وهى النظرية العقلية ، وبينا أن فضلها يرجع إلى أنها نزلت بمشكلة الابداع الفنى من سماء الغيبيات والأساطير إلى دنيا العقل وضياء الفكر إلا أننا وجهنا إليها أوجه النقد التالية :

١ — أنها أغفلت تماما عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهو فى رأينا عنصر ضرورى وهام ؛ فمن الضرورى للفكر المبدع أن يخارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقق فى الخارج ، وإلا ما كان هناك أى إبداع .

٢ — ومع أن هذه النظرية قد ركزت على أن الإبداع الفنى يعود إلى العقل أو الفكر إلا أنها فشلت فى تحديد مسألة أصل الأفكار .. هل هى فطرية -

كامنه فينا ، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجى ، أم أنها فطرية ومكتسبة معا .

٣ — فشل هـذه النظرية فى بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٤ — أن عملية الإبـداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبـداعى وحده بل هناك أدوار أخرى للحواس والوجدان أهملتها تماما تلك النظرية .

٥ — وإذا كان ثمة عقل نظرى وآخـــر عملى . أيمكن أن تقودنا أقوال هذه النظرية إلى افتراض وجود عقل فنى ؟

ولقد إنتهينا من نقدنا لهذه النظرية إلى إثبات النقاط الموجبة والسالبة لها ولم نرفضها رفضا كاملا ، كما رفضنا من قبل نظرية الإلهـام أو العبقرية ، لأننا نعتقد أن للفكر دوره فى عملية الابداع وإن لم يكن هو الدور الوحيد .

أما النظرية الاجتماعية فلقد أثبتنا لها عدة جوانب إيجابية منها أنها وجهت الأنظار لأهمية المجتمع فى عملية الإبداع الفنى ، وأضافت البعد التاريخى للبعد الاجتماعى ، كما أضافت لأول مرة بعـد الأداء أو التنفيذ الذى لم يفطن إليه من قبل ، إلا أننا أخذنا عليها أوجه النقط التالية : ـ

١ — فشلها فى تفسيرما يميز الفنان عما عداه من الناس ، إذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أولا شعور جمعى .

٢ — فشلها فى تفسير كيفية إبداع فن ما إبتداء من عقل جمعى أولا شعور جمعى .

٣ — بل إن العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ثبت أنه مجردوهم من الأوهام وفرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم . وأن هـذه الفرضية إذا سلمنا

بوجودها لاتستطيع أن تقدم لنا تفسيرا عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره .

٤ ـ ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دوركايم ورينولد بايير .

٥ ـ كما أن حتمية « تين » أدت إلى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن الظاهرة الأولى نوعيتها الخاصة ، بالإضافة إلى أنها أدت إلى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفرده دون سائر الناس .

ولقد مضينا بعد ذلك فى تحليل ونقد النظرية السيكولوجية ، وقسمنا أوجه نقدنا لهذه النظرية إلى ثلاث مجموعات، تناولت المجموعة الأولى منها نقد مدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه ، وتناولت المجموعة الثانية منها نقد الحركة السيريالية فى الفن ، أما المجموعة الثالثة والأخيرة فلقد تناولت نقد نظرية يونج ولقد إنحصر نقدنا لمدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه فيما يلى :

١ ـ لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته إلى منتهاه ، وأغفلوا تماما مسألة التنفيذ أو الأداء

٢ ـ ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر .

٣ ـ لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبى ، فجاء المنهج عندهم تعسفيا وشكليا .

٤ ـ نظرية فرويد وتلامذته قاصرة فى الإحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .

٥ ـ فكرة التسامى الفرويدية لايمكن أن تؤدى وظيفتها التى أرادها لها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس أنفسهم .

أما نقدنا للحركة السيريالية فى الفن فلقد انحصرت فيما يلى :

١ - حيث أن الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى فإن نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية .

٢ - إن العمل الفنى لايمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية .

٣ - فرويد يكتشف خدعة السيرياليين فى إنتاجهم الفن لاشعورى هم أنفسهم شاعرون به .

٤ - لايمكن للمتذوق الفنى أن يكون فى حالة لاشعورية كى يتقبل إبداعات السيرياليين اللاشعورية .

أما النقد الموجه إلى نظرية يونج فإنه ينحصر فيما يلى :

١ - تعامل يونج مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى وتكييفه للواقع الخارجى حسب أفكاره .

٢ - يونج يقع فيما يسمى بأغلوطة المماثلة .

٣ - كيف يمكن أن ينقسم الناس إلى قسم كشفى وآخر سيكولوجى مع أن لاشعورهم الجمعى واحدا .

٤ - وإذا كان يونج يركز على الحدس وهو فكرة غامضة ، وعلى اللاشعور الجمعى وهو خرافى ، ويرى أنهما يميزان الفنان الخالق ، وإذا كان اللاشعور واحدا والحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، وكيف يتجه الفنان عنده إلى فن معين دون غيره ؟ .

٥ - معاناة يونج من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية . وذلك بالإضافة إلى نقد وجهناه إلى مدرسة التحليل النفسى وينطبق بدوره

على نظرية يونج وهو أن فكرة اللاشعور وهم وفرضية لا سند لها من واقع أوعلم . ونحن لا نقبل بأى حال أن يكون الجانب الحالك من الإنسان (اللاشعور الشخصى أو الجمعى) هو جوهر ومنبع الإبداع الفنى .

• • •

وعلى هذا النحو يكون ما ذكرناه فى الباب الأول قد إنهار تماما، أو إنهار فى معظم جوانبه فى الباب الثانى ، إزاء جهد نقدى عنيف، وكان لابد لنا طالما أننا لم نرتض أى موقف من المواقف السابقة إما كليا وإما جزئيا ، أن نتقدم نحن بموقف خاص يحاول تفسير ووصف مشكلة الإبداع الفنى بصورة متكاملة ونسقية ، وهذا هو ما حاولناه فى الباب الثالث من هذا الكتاب .

ولنبدأ بادىء ذى بدء فنشير إلى موقفنا الخاص ، فهذا الموقف يتمثل فى مشكلتنا المطروحة فى أن الإبداع الفنى يعبر عن تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان وبين مجتمعه بحيث يكون التفاعل كاملا والتلاحم تاما يصعب بتره أو تقسيمه أو تجزئته ، أو إن شئت قلت أنه موقف ذاتى موضوعى لافصل فيه بين الذات والموضوع . ومن هذا المنطلق رأينا أن النظريات التى اتخذت لذاتها موقفا ذاتيا صرفا قد تأدت إلى الفشل فى تناول وعلاج هـذه المشكلة ؛ فالموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الالهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة ،والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية السيكولوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الانسان وحسب وهو اللاشعور. ومن هذا المنطلق أيضا رأينا أن النظرية التى تطرفت فى الموقف الموضوعى البحت وهى النظرية الاجتماعية قد تأدت إلى نقاط ضعف كثيرة ، فلقد تأدى تطرف النظرية الاجتماعية فى الموقف الموضوعى وإنكارها للجانب الذاتى إلى عـدم دقتها وتحددها ، وإلى عدم

وضوحها ، وإلى تمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعى . كما تأدى بها هذا الموقف إلى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع والفشل فى إلقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى .

ولكى يكون موقفنا واضحا ومحددا بلورنا مشكلة الإبداع الفنى فى أربعة أسئلة تدور حول منبع الابداع الفنى ، وعلته ، وكيفية حدوثه ، وكيفية تخارج الابداعات وتحققها فى أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة . ولقد وجهنا هذه الأسئلة إلى النظريات الأربعة الآنفة الذكر وكانت النتيجة النهائية هى فشل جميع هذه النظريات فى تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها وكان علينا أن نعيد توجيه تلك الأسئلة بذاتها إلى موقفنا الخاص كى يجيب عليها ، وقبل أن نرى إجابات موقفنا الخاص ، أسسنا هذا الموقف على ما يلى :

١ ـ أن كل إبداع فنى هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعى .

٢ ـ لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا .

٣ ـ خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شىء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية .

٤ ـ إن تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار **Framework** .

ونظرا لأن فكرة الإطار تمثل فكرة محورية فى موقفنا ، وأن أى نظرية

من النظريات الآنفة لم تتعرض لها ، فلقد توقفنا وقفة كبيرة عند هـذه الفكرة فبينا أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى . وأنه يساهم فى تنظيم الإدراك والتذوق ، وذكرنا أن أهم خصائص الإطار تنحصر فى :

١ - أنه أساس دينامى .

٢ - وأن العادات لا تمثل الإطار من كل جوانبه .

٣ - وأن علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية .

ثم أردفنا ذلك بذكر بعض نماذج من الفنانين المبدعين مبينين فيها كيف يتم اكتساب مضمون الإطار ، وفى هذا الصدد تناولنا ليوناردو دافينشى وكيتس وبايرون وتوفيق الحكيم ،وعلقنا على كيفية اكتساب مضمون الإطار لدى كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله ،وخلصنا من ذلك إلى النتيجة التالية وهى : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ولولاه لما أبدع الفنان فى أى نطاق من نطاقات الفنون، ثم أدلينا بالملاحظات التالية على فكرة الإطار :

١ - أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد .

٢ - أن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر .

٣ - أن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الإطار لا يعنى القضاء على جوهر الإبداع من حيث أنه الخلق على غير مثال .

٤ - أن فكرة الإطار يمكن أن تساهم فى حل عدد من المشكلات مثل :

أ - مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد .

ب ـ مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين .

جـ ـ مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق .

٥ ـ أن الإطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تـذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالى تكون له دلالة خاصة عنده .

٦ ـ إن المران فى حدود الإطار تساهم فى تنظيم الإطار وزيادة قـدرته ورسوخه .

ولقد تبينا تماما أن فكرة الاطار هذه هى الفكرة الوحيدة التى تستطيع أن تبين سبب اختلافات اتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهى النقطة التى فشلت فى بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة .

وفى خلال عرضنا لموقفنا أكدنا على ما يلى :

أن شخصية الفنان المبدع شخصية طاقة إنفعالية صانعة تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى اجتماعى تاريخى ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميه متفاعلة من خلال إطار نوعى اكتسبت مضمونه من الخارج .

٢ ـ وأن أفكار الفنان ليست فطرية فى عقله ، أوكامنة فى داخله ، ولا يوحى له بها من قوى خفية أوغيبية . إنها مكتسبة من الواقع الخارجى .

٣ ـ وأن إنفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالأحداث والأقوال والأفعال .

٤ ـ وأن الفنان حينما يحقق إبداعه فى مادة ما ، ومن خـلال العمل ، فإنه يستعيد الشحن ، فيعاد إليه اتزانه .

وحين وجهنا لموقفنا الخاص نفس الأسئلة السابقة التى فشلت فى الإجابة

عليها كل النظريات التى تناولناها بالعرض فى الباب الأول وبالنقد فى الباب الثانى ، وهى الأسئلة التى تمثل الإجابة عليها ، الإحاطة الشاملة الكاملة بمشكلة الإبداع الفنى ، ووصف وتفسير عملياتها ، نجح موقفنا فى تقديم إجابات نسقية متكاملة عنها ، ولقد تبين من تلك الإجابات ما يلى :

١ ـ أن منبع الابداع الفنى ـ فى نظرنا ـ يتمثل فى شخصية الفنان ككل وحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية .

٢ ـ أما علة الابداع الفنى فهى تكمن ـ فى رأينا ـ فى انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الابـــداع وفقا لإطاره ذى المضمون المكتسب من الخارج .

٣ ـ وموقفنا ينجح تماما فى إعطاء وصف كامل لعملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها : أى من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات مـا بعد الإلهام .

٤ ـ كما أنه ينجح فى بيان كيفية تخارج الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة موضحا دور المادة ، وأهمية العمل ، ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون وبين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة .

• • •

وإنى أعتقد أن هذا الموقف الجديد الذى عرضناه فى ثنايا هذا الكتاب بعد طول معاناة دامت زهاء ثلاث سنوات متواصلة هو الموقف الوحيد الذى

يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية ألا وهى مشكلة الإبداع الفني . لكن دينى لأستاذى ورائدى الأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان رئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية وبكلية الآداب بجامعة بيروت العربية الآن لا حد له ، ويكفيه فخرا أنه أول من أدخـــل تخصص فلسفة الجمال والفنون الجميلة ضمن المواد التى تدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وعنه نهل الكثيرون . كما أتوجه بخالص الشكر الاستاذ الدكتور مصطفى سويف ، فلقد استفدت من كتابه « الأسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة » الشىء الكثير .

والله ولى التوفيق ؟

زيزينيا فى

دكتور / على عبد المعطى محمد

٥ / ٩ / ٩٨٢

فهرس تحليلى

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

(من ص ٣٢ إلى ص ١٥٠)

١ ــ نظرية الإلهام أو العبقرية

(من ص ٣٨ إلى ص ٥٦)

الكلاسيكية (ص ٤٥) مصدر العبقرية إلهى عند الرومانتيكيين (ص ٤٥) الخيـــال الرومانتيكى وأثره على الإبداع الفنى عند روسو ونيتشة وبيتهوفن وجوته وجيرار دى نرفال (ص ٤٦) الأحـــلام فى ارتباطها بالإلهام عند هردر وريتشر وهوفمان وكوليردج وكيتس ورامبو وروودان وفليكس كلاى وهوجو (ص ٤٧) الحب والمرأة عند الرومانتيكيين (ص ٤٩) الاهتمام بالتميز الفردى عندهم (ص ٤٩) لا زال لنظرية الإلهام والعبقرية أنصارها فى الفترة الحديثة والمعاصرة (ص ٥٠) أقوال لبس وجوته وشوبان ونيتشة وجرينيه وجوير (ص ٥٠) الإلهام طبقا لهذه النظرية يحدث فجأة ودون مقدمات (ص ٥١) وهو صدمة كالانفعال (ص ٥٢) لادور للعقل والإرادة فى الإلهام (ص ٥٢) الفنان موجود أصيل لأن إبداعه يهبط عليه من السماء ، ولا يكون متأثرا بمجتمع أو تاريخ أو نواميس أو زمان أو مكان ، إنه خالق من العدم (ص ٤٣) مفهوم الأصالة الفنية عند برجسون (ص ٥٤) الفن حدس وتعبير عند كروتشة (ص ٥٥) تصنيف الإبداع عند ديلاكروا (ص ٥٦) .

٢ ـ النظرية العقلية

(من ص ٥٦ إلى ص ٧٩)

عظمة الفكر عند بسكال (ص ٥٦) عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر (ص ٥٦) دور الفكر فى الابداع الفنى عند رودين وفان جوخ وفيشر (ص ٥٧) الفن انضباط واتزان (ص ٥٧) لا يحدث الابداع فجأة بل هو وأعمال يتجمع تدريجيا (ص ٥٨) اللاوعى نتاج الوعى (ص ٥٨) العمل الفنى إرادى ويخضع للتنظيم والصياغة (ص ٥٩) الابداع الفنى

وليد التفكير الطويل والبحث الشاق عند ليوناردو دافنشى (ص ٦٠) وهو لايحدث فجأة أو نتيجة لهياج النفس (ص ٦٣) الابداع الفنى يرجع إلى قوانين وشروط أولية عند كانط (ص ٦٣) وهو ينبع عن الفكر لا عن محاكاة الطبيعة (ص ٦٤) الفن نتاج الفكر عند هيجل (ص ٦٤) الربط بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية (ص ٦٨) الإبداع الفنى لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة عند شوبنهور (ص ٦٩) الفكر هو الذى يخلق الفنـــان المبدع عند جويو (ص ٦٩) الإلتقاء بين إبداع الفنان وبين حقائق العلم ونظريات الفلسفة (ص ٧١) الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق هو صورة من الإدراك العقلى عند بوزانكيت (ص ٧٢) التأمل هو الخلق وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنـان (ص ٧٣) كاترين باتريك ترجـــع الابداع الفنى للفكر المبـدع (ص ٧٥) الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء فى عملية الإبداع الفنى (ص ٧٦) كاسيرر ومعقولية الصور الفنية (ص ٧٦) هربرت ريد وإستخدام القوى الذهنية فى الابداع الفنى (ص ٧٦) الوعى الفنى يخلق العمل الفنى (ص ٧٧) الإبداع الفنى يقوم على الفكر المبدع عند جيلفورد (ص ٧٧) العقل البشرى بقدراته هو أساس الإبداع الفنى (ص ٧٨) .

٣ — النظرية الاجتماعية

(من ص ٧٩ إلى ص ١٠٦)

لوبس لافل يعطى إرهاصة النظرية (ص ٧٩) النحن أسبق من الأنا ، والأنا هبة من النحن (ص ٨٠) إندماج الأنا والنحن يتم عن طريق الفن (ص ٨٠) الفن إنتاج جمعى لا فردى (ص ٨١) العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى منبع الابداع الفنى (ص ٨١) البعد السوسيولوجى للفن (ص ٨١)

والبعد التاريخى أيضا (ص ٨١) إجتماعية الفن فى الحياة البدائية (ص ٨٣) آباء الفن أو المبدعون الفنيون الأوائل (ص ٨٣) ارتباط الابداع الفنى فى الحياة البدائية بالعمل والسحر والجمال (ص ٨٤) المجتمع هو المبدع والموضوع معا (ص ٨٥) الفن القديم كان بدون فنان عدا استثناءات نادرة (ص ٨٦) الأغانى والفنون الشعبية دليـــل على إجتماعية الفن (ص ٨٦) الدين كأصل للابداع الفنى عند دور كايم (ص ٨٧) ريموند باير يرى أن نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد (ص ٨٩) الإبداع الفنى فى مجتمع الطبقات (ص ٩٠) الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعى (ص ٩١) لا يبتكر الفنان إلا بالعمل (ص ٩٢) عنصر التنفيذ أو الآداء وارتباطه بالمادة عنصر هـام (ص ٩٢) دور المادة فى عملية الابداع الفنى(ص ٩٢)الفنان هو أولا وقبل كل شىء صانع عند سوريو وفيشر (ص ٩٢) على الفنان أن ينظم الداخـل بالاستناد إلى الخارج (ص ٩٤) دور كايم يلخص اتجاهات المدرسة الاجتماعية (ص ٩٤) بناء علم الجمال من الأسفل إلى الأعلى بدلا من الأعلى إلى الأسفل (ص ٩٦) تين يعطى دفعة قوية للنظرية الاجتماعية (ص ٩٦) العمل الفنى كظاهرة طبيعية (ص ٩٧) إختلاف الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع إلى تباين شخصياتهم ولكنه يرجع إلى تباين الجنس والبيئة والزمن (ص ١٠٠) لا حرية فى الابداع (ص ١٠٠) الأصـــالة نسبية وليست مطلقة عنـد السوسيولوجيين (ص ١٠١) ليس ثمة فن فردى على الاطـــلاق عند آلان (ص ١٠٢) الابداع الفنى لا يحدث فجأة (ص ١٠٢) ولكن ما هو دور الفنان الفرد فى عملية الابداع ؟ (ص ١٠٣) قضية الأســـلوب عنـد السوسيولوجيين (ص ١٠٥) وقضية الشكل أيضاً (ص ١٠٥) .

٤ ــ النظرية السيكولوجية

(من ص ١٠٦ إلى ص ١٥٠)

أ ــ مدرسة التحليل النفسى (فرويد) (من ص١٠٧ إلى ص ١٣٩).

التحليل النفسى لا يستطيع أن يتناول طبيعة الابداع الفنى (ص ١٠٧) الشخصية تتكون من ثلاث قوى (ص ١٠٨) بحث فرويد فى الابداع الفنى عند ليوناردو دافنشى (ص ١٠٨) تحليل حلم فى طفولة دافنشى (ص ١٠٩) تحليل ما كتبه دافنشى عن وفاة والده (ص ١١٣) تحليل ما كتبه عن الطيران (ص١١٥) تحليل ما ذكره عن المقارنة بين فن التصوير وفن النحت(ص١١٧) تحليل ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة (ص ١١٨) تحليل ما كتب عن اتهامه بالجنسية المثلية (ص ١١٩) تحليل عدم إكماله الكثير من أعماله الفنية (ص ١٢٠) تحليل عدم ارتباطه عاطفياً بأى إمرأة (ص ١٢١) تحليل بعض ابداعاته الفنية التى تعتبر مكتملة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن (ص ١٢٢) تفسير أنواع الكف فى حياة دافنشى الجنسية وفى نشاطه الفنى (ص ١٢٧) بحث فرويد عن دستويفسكى (ص ١٢٢) دستويفسكى كفنان خالق (ص ١٣٢) دستويفسكى كأخلاقى (ص ١٣٣) دستويفسكى كمصاب (ص ١٣٣) دستويفسكى كآثم أو مجرم (ص ١٣٣) الصلة بين إبداع دستويفسكى للأخوة كارامازوف وبين مصير والده (ص ١٣٤) الجنسية المثلية عند دستويفسكى (ص ١٣٥) هوس دستويفسكى بالمقامرة (ص ١٢٧) تحليل عمل دستويفسكى الفنى الأخوة كارامازوف (ص ١٣٨) .

ب — الحركة السيريالية (من ص ١٣٩ إلى ص ١٤٤) .

صلة الحركة السيريالية بمذهب التحليل النفسى (ص ١٣٩) التعمق فى العالم الباطنى أو اللاشعور باعتباره منبع الابداع الفنى (ص ١٤٠) بيان أندريه بريتون عن السيريالية (ص ١٤٠) الدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده تجاه الابداع (ص ١٤٢) بعض الابداعات الفنية للسيرياليين (ص ١٤٣) التمسك بالأحلام والخيالات ومواجهة الوعى والعقل (ص ١٤٤).

ج — اللاشعور الجمعى عند يونج (من ص ١٤٤ إلى ص ١٥٠) .

اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع الفنى عند يونج (ص ١٤٥) تفسير يونج للابداع الفنى (ص ١٤٥) الفنان المبدع يفرغ جل طاقته فى فنه ويفشل فى علاقاته الاجتماعية (ص ١٤٦) الواقع الاجتماعى له مهمة الدفع إلى الابداع (ص ١٤٧) البحث فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية (ص ١٤٧) الاسقاط باعتباره السبيل إلى الابداع (ص ١٤٨) حدس اللاشعور (ص ١٤٨) مواجهة بين فرويد ويونج فى إجابتها على : ١ - من أين للفنان صور إبداعاته؟ ٢ - ولماذا يبدع الفنان؟ - وكيف تتم عملية الابداع؟(ص ١٤٩).

الباب الثانى

نقـــد وتعليق

(من ص ١٥١ إلى ص ٢١٨)

١ — نقد وتعليق على نظرية الإلهام أو العبقرية (من ص ١٥٢ إلى ص ١٦٥). نحن لن نفيد شيئا ولن يستفيد العلم شيئا من الحديث عن وجد صوفى أو نشوة إلهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة (ص ١٥٣) النظرية إذن تقودنا إلى اللبس والغموض لا إلى التفسير والتوضيح (ص ١٥٤) الخيالات والأحلام لا تكفى وحدها فى إبداع فنى وإلا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟ (ص ١٥٤) لا يمكن للحـــلم أن يقود العمل الفنى من ألفه إلى يائه (ص ١٥٤) الأحلام والخيالات ماهى إلا إنعكاسات للواقع الواعى (ص ١٥٥) الإلهام المفاجىء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل (ص ١٥٦) بدون الآداء أو التنفيذ لا يمكن أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث (ص ١٥٦) نحن لا نوافق على أن يكون الفنـــان المبدع مسلوب الإرادة متوقف العقل (ص ١٥٨) أفلاطون هو المسئول تاريخيا عن فكرة الفنـــان السلبى القابل (ص ١٥٨) المحدثون والمعاصرون من أنصار هذه النظـــرية نقلوا عبارات أفلاطون دون أدنى فهم (ص ١٥٩) أسطورية أفلاطون أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة (ص ١٦١) فشل هذه النظرية فى تفسير إقبال الفنان على الإبداع الفنى أو أحجامه عنه (ص ١٦١) لا أصالة على الإطلاق لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا إرادة (١٦٢) لا تساوق بين إله ملهم وفنان يلهم إليه (ص ١٦٤) الإبداع الفنى حسب هـذه النظرية ليس أصيلا لأنه يخضع

ويتوقف على قوى إلهية أو شيطانية (ص ١٦٤) ليس صحيحا إذن ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم (ص ١٦٤) النتيجة هى رفضنا الكامل لنظرية الإلهام أو العبقرية (ص ١٦٥) .

٢ — نقد وتعليق على النظرية العقلية (من ص ١٦٥ إلى ص ١٨١) .

النظرية تركز على أن الإبداع الفني وليد العقـــل والفكر (ص ١٦٥) لا وجود لقوى خفية أو شياطين ملهمة (ص ١٦٨) الفارق الكبير بين نظرية الإلهام أو العبقرية وبين النظرية العقلية (ص ١٦٨) لا يمكن أن نغفر لهـذه النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الآداء (ص ١٦٩) من الضرورى للفـكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقق فى الخارج (ص ١٧١) فشل النظرية العقلية فى تحديد مسألة أصل الفـكر المبدع (ص ١٧١) نقاش فلسفى حول مسألة أصل الأفكار يدور بين لوك وهيوم وأفلاطون وديكارت وليبنتز وكانط (ص ١٧٢) فشل النظرية فى بيان لماذا وكيف يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٧٧) عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تكون نتائج الفكر الإبداعى وحده بل هناك أدوار أخرى (ص ١٧٩) دافنشى يجمع بين العقل واليد فى عملية الإبداع (ص ١٧٩) هل ثمـة عقل فنى يقف إلى جوار العقل النظرى والعقل العملى ؟ [ص ١٨٠) .

٣ — نقد وتعليق على النظرية الاجتماعية (من ص ١٨١ إلى ص ١٩٥) .

تركيز النظرية الاجتماعية على أهمية المجتمع فى عملية الابداع الفنى (ص ١٨١) فضل النظرية الاجتماعية فى إضافة الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية (ص ١٨٢) وفضلها الكبير فى إضافة بعد الآداء أو التنفيذ الذى لم تفطن إليه وإلى أهميته النظريات الأخرى (ص ١٨٢) ومع ذلك فالنظرية الاجتماعية تفشل فى تفسير

ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، إذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أو لاشعور جمعى (١٨٤) وفشلها فى تفسير كيفية إبداع فن ما ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى (ص ١٨٥) العقل الجمعى مجرد فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم (ص ١٨٦) وهذه الفرضية الميتافيزيقية لا تقدم لنا تفسيرا عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان إلى فن معين دون غيره (ص ١٨٧) ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دور كايم ورينوند بايير (ص ١٨٩) حتمية تين تؤدى إلى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهرة الاستطيقية نوعيتها الخاصة (ص ١٩١) وهى تؤدى أيضا إلى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفرده دون سائر القطيع (ص ١٩٣) .

٤ — نقد وتعليق على النظرية السيكولوجية (من ص ١٩٥ إلى ص٢١٨)

أولا : النقد الموجه إلى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى (من ص١٩٧ إلى ص ٢٠٨) لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى منتهاه (ص ١٩٧) وأغفلوا أيضا مسألة التنفيذ أو الآداء (ص ١٩٧) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٩٧) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر (ص ١٩٧) لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبى العلمى (ص١٩٨) المنهج الفرويدى شكلى وتعسفى (ص١٩٩) التحريف والتعنت والتعسف فى بحث فرويد عن دافنشى(ص١٩٩) تفسيره الجنسى لابداع دافنشى ودستويفسكى هو مجرد تبرير لنظريته (ص ٢٠٦) نقد فكرة التسامى الفرويدية (ص ٢٠٧) نظرية فرويد قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية (ص ٢٠٨) فرويد فيلسوف مثالى

أكثر منه عالم نفس تجريبي (٢٠٨) .

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن (من ص٢٠٨ إلى ص٢١٢).

الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى (ص ٢٠٨) لا يمكن للعمل الفنى أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لا بد من أن يتخلله لحظات شعورية (ص ٢٠٩) السيرياليون ينتجون فنا لاشعوريا هم شاعرون به (ص ٢٠٩) فرويد نفسه يكشف عن خدعة السيرياليين (ص ٢١٠) أهم نتيجة حققتها الحركة السيريالية فى الفن هى اتحاد الباطن بالظاهر (ص ٢١٠) على المتذوق الفنى أن يكون فى حالة لاشعورية كى يتقبل إبداعات السيرياليين اللاشعورية ، وهذا غير ممكن (ص ٢١١) نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية (ص ٢١٢) .

ثالثا : النقد الموجه إلى نظرية يونج (من ص ٢١٢ إلى ص ٢١٨) .

يونج يعلق أهمية كبرى فى الابداع الفنى على اللاشعور الجمعى والاسقاط والحدس (ص ٢١٢) أغلوطة المماثلة التى وقع فيهما يونج (ص ٢١٣) يونج يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى حسب أفكاره (ص ٢١٣) كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحد إلى قسم كشفى وآخر سيكولوجى (٢١٤) يونج يركز على الحدس ، والحدس فكرة غامضة أكثر منها فكرة تفسيرية (ص ٢١٤) ما الذى يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة (ص ٢١٤) إذا كان اللاشعور واحدا وكان الحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، ولماذا يتجه الفنان إلى فن معين دون آخر ؟ (ص٢١٥) يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية (ص٢١٥) اللاشعور

الجمعى ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية (ص ٢١٦) كيف يمكن أن يكون الجانب الحالك من الإنسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع الفنى؟ (ص ٢١٦) . مجمل النقد الموجه إلى النظرية السيكولوجية (ص ٢١٦) .

الباب الثالث

رؤية جديدة

(من ص ٢١٩ إلى ص ٣٠٦)

طرح فرضنا المقترح لتفسير عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها (ص ٢٢١) موقفنا يشير إلى تفاعل كلى دينامى بين الأنا والنحن أو بين الفنان والمجتمع (ص ٢٢٢) الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما (ص ٢٢٢) والموقف الذاتى فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة (ص ٢٢٤) والموقف الذاتى لدى النظرية السيكولوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الإنسان وحسب وهو اللاشعور (ص ٢٢٧) النظرية الإجتماعية ذات موقف موضوعى لكنه متطرف (ص ٢٢٨) تأدى بها تطرفها إلى عدم الدقة والوضوح وتمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعى (ص ٢٣٠) وتأدى بها إلى الفشل فى تمييز الفنان عن سائر أفراد القطيع (ص ٢٣٠) والفشل فى إلقاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الإبداع الفنى (ص ٢٣١) نحن لا نوافق على تطرف الذاتيين أو تطرف الموضوعيين (ص ٢٣١) بلورة عملية الإبداع الفنى فى أربعة أسئلة محددة (ص ٢٣٢) فشل جميع النظريات فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الاول

الخاص بمنبع الإبداع الفنى (ص ٢٣٣) وفشلها جميعا فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثانى الخاص بعلة الابداع الفنى (٢٣٦) وفشلها كذلك فى تقديم إجابة مقبولة على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها (ص ٢٤٧) أما السؤال الأخير المتعلق بكيفية تخارج الإبداعات وتحققها فى أعمال فنية ملموسة ومايرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة ووجود عمل على تلك المادة ، فلقد أجابت النظرية الاجتماعية على جزء من هذا السؤال وأهملت الباقى ،أما النظريات الأخرى فلقد التزمت الصمت الكامل وكأن المسألة لا تعنيها (ص ٢٤٨) النتيجة النهائية هى فشل جميع النظريات فى تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها (ص ٢٤٩) ونحن نؤسس موقفنا على أربعة حقائق (ص ٢٤٩) ١ — كل إبداع فنى هو نتاج ذات مبدعة متفاعلة تفاعلا كليا وديناميا مع ذاتها ومع الأبعاد الاجتماعية والتاريخية وكل ما هو واقعى (ص ٢٤٩) ٢ — لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا (ص ٢٥٠) ٣ — خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شىء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية (ص ٢٥٠) ٤ — تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى إلى ما يسمى بالإطار (ص ٢٥٠) ولأهمية الإطـــار فى موقفنا لا بد أن نتوقف عنده وقفة كبيرة (ص ٢٥٠) مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى (ص ٢٥٠) نحن نحمل فى نفوسنا عددا وافرا من الأطر (ص ٢٥٠) الإطار يساهم فى تنظيم الإدراك (ص ٢٥٠) عملية الفهم ليست إلا مجرد تنظيم المدركات الجديدة فى أطر (ص ٢٥٢) والإطار يساهم فى تنظيم التذوق (ص ٢٥٣) إطلاعنا على الأعمال الفنية ينجم عنه تكوين أطر لها فى الذهن (ص ٢٥٣) أهم خصائص الإطار (ص ٢٥٤) أنه أساس دينامى (ص ٢٥٤)

العادات لا تمثل الإطـــار من كل جوانبه (ص ٢٥٤) علاقة الأنا بالإطار ليست معرفية أصلا ولكنها ديناميه (ص ٢٥٤) بعض النماذج التي تدور كلها حول اكتساب الإطار (ص ٢٥٥) ١ - ليوناردو دافينشي (ص ٢٥٥) ٢ - كيتس (ص٢٦٩) ٣ - بايرون (ص٢٦٢) ٤ - توفيق الحكيم (ص٢٦٥) تعليق على كيفية اكتساب الإطار لدى كل واحد منهم طبقا لأقواله وأعماله (ص ٢٦٦) النتيجة هي : أن الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضروري للابداع ، ولولاه لما أبدع الفنان (ص ٢٧١) ولنا على فكرة الإطار عدة ملاحظات (ص ٢٧٣) - يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر في وقت واحد (٢٧٣) ٢ - إن الإطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون في درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر (ص ٢٧٣) ٣ - إن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الإطار لا يعني القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (ص ٢٧٤) ٤ - فكرة الإطار يمكن أن تساهم في حل عدد من المشكلات مثل : أ - مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد . ب - مشكلة وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين . حـ - مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق (ص ٢٧٥) ٥ - إن الاطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن إكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالي تكون لها دلالة خاصة عنده (ص٢٧٦) ٦ - والمران في حدود الإطار يساهم في تنظيم الإطار وزيادة قدرته ورسوخه (ص ٢٧٧) الفرق بين الإطار عند الفنان والإطار عند المتذوق (٢٧٨) فكرة الإطار هي الفكرة الوحيدة التي تستطيع أن تبين سبب إختلاف إتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ، وهي النقطة التي فشلت في بيانها كل النظريات السابقة (ص ٢٧٩) نحن نؤكد على أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة إنفعالية صانعة تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي تاريخي

إجتماعى ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال إطار نوعى اكتسبت مضمونه من الخارج (ص ٢٧٩) كما نؤكد أن أفكار الفنان ليست فطرية فى عقله ، أو كامنة فى داخله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الخارج (ص ٢٨٠) ونؤكد أيضا أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالأحداث والأقوال والأفعال (ص ٢٨٠) ونؤكد أخيرا على أن الفنان حينما يحقق إبداعه فى مادة ما ، ومن خلال العمل ، فإنه يستعيد النحن ، فيعاد إليه اتزانه (ص ٢٨٠) ونحن نعرض موقفنا أيضا لنفس الامتحان بنفس الأسئلة التى سبق تقديمها للنظريات السابقة (ص ٢٨٢) إن منبع الإبداع الفنى فى نظرنا يتمثل فى شخصية الفنان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية (ص ٢٨٢) وعلة الإبداع الفنى فى رأينا تكمن فى انفعال الفنان وتوتره إزاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الإبداع وفقا لاطاره ذى المضمون المكتسب من الخارج (ص ٢٨٤) وموقفنا ينجح تماما فى إعطاء وصف كامل لعملية الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها : أى من لحظات ما قبل الإلهام إلى لحظات الإلهام ثم إلى لحظات ما بعد الالهام (ص ٢٨٨) وهو يتميز بتقديم إجابة دقيقة وافية على السؤال الأخير ، مبينا كيفية تخارج الابداعات فى أعمال فنية ملموسة ، وموضحا دور العمل ، وأهمية المادة ، ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الأعمال الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجة (ص ٢٩٠) النتيجة هى أن موقفنا هو الموقف الوحيد الذى يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقد المشاكل الفنية تفسيرا ووصفا (ص ٣٠٢) .

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

١ - نظرية الإلهام أو العبقرية .

٢ - النظرية العقلية .

٣ - النظرية الاجتماعية .

٤ - النظرية السيكولوجية .

أ - مدرسة التحليل النفسى (فرويد) .

ب - الحركة السيريالية فى الفن .

حـ - اللاشعور الجمعى عند يونج .

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

لا شك أن مشكلة الإبداع الفنى من أعمق المشاكل الفنية وأعقدها على حد سواء ؛ فهى أعمقها لأنها ترتبط بالأعماق الدفينة للفنان والتى أنبثق عنها عمله الفنى ، ومن ثم فهى لا تنظر فى نتاج فنى ملموس قدر نظرها فى منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج ، وهى أعقدها لأن البدايات الشاحبة الكامنة غالبا ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفنى الظاهر . وهى بالإضافة إلى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الإبـــداع ابتكار ينم عن أصالة ، وأصالة تنم عن عبقرية ، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنـان وجدته . يقول ليفيو روزو L. Rusu « أن البحث فى الإبداع الفنى هو المقدمة الأولى لكل بحث استطيقى (١)». ويذكر هيرن Y. Hirn « أن دراسة الإبداع الفنى هى أعظم البدايات ملاءمة لفهم الفن » . ويشترط لسنج T. Lessing أن تكون دراسة الفعل أو التعبير المبدع شرطا أوليا لإقامة الإستطيقا على أسس سليمة . يقول لسنج « إن الشرط الأول لإقامة الإستطيقا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شيء ... ذلك أن كل عمل فنى فعل وتعبير لإرادة مبدعة » . كما ويذهب مويمان Meumann إلى أن « مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ البحث فى هذا المجال » (٢) .

---

1 – Rusu; L. : Essai sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935, p.1

٢ – أنظر مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى «فى الشعر خاصة» . دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ص٢٥.

ولأهمية هذه المشكلة وتعقدها وتعمقها تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص وسال مداد المفكرين والفلاسفة والفنانين حولها ، وتشعبت الآراء والمواقف بصددها ؛ فمنهم من ذهب إلى أن عملية الإبداع الفنى ترجع إلى نوع من الوحى والإلهام ، ومنهم من عاد بها إلى قوة العقل والفكر ، ومنهم من تلمس أصولها فى ثنايا المجتمع والسوسيولوجيا Sociology ، ومنهم من وصل بين هذه الأصول وبين السيكولوجيا Psychology أو اللاشعور على وجه خاص .

على أنه يجب أن نضع فى ذهننا دائما أن مشكلة الإبداع الفنى ليست وليدة اليوم أو الأمس القريب ، فإن جذورها لتمتد حتى بواكير الفكر الفلسفى وإرهاصاته الأولى المتغلغلة فى أعماق التاريخ ، فيحدثنا تاريخ الفلسفة عن أن هوميروس وهيراقليطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو كانوا أول من تحدث عن هذه المشكلة ، كل بحسب نضج مرحلته ، وحسب نضج فكره ، وحسب موقفه الميتافيزيقى .

وإذا كان الإختلاف هو جوهر الفكر الفلسفى لارتباطه بالحرية ، فلاشك أن هذا الإختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الأولى وهى الإبداع الفنى خصوصا وأن الفن قد نشأ فى أحضان الفلسفة ، وترعرع فى كنفها . ولعل أول بادرة إختلاف هى تلك التى قامت بين نظريتى أفلاطون وأرسطو ، ذلك الإختلاف الذى ازداد ثراءا وغنى بفضل إضافات وتعليقات وتغييرات ونقد جمهرة من الفلاسفة والفنانين والمفكرين جاءت فى فترات متلاحقة ومتعاقبة، إلا أن الأمر لم يقتصر على ذلك ، إذ سرعان ماقدم رجال الفن والفلسفة والعلم نظريات وإسهامات مبتكرة وأصيلة تبتعد عن فكر هذين العملاقين اليونانيين ، تسبر أغوار تلك المشكلة وتقدم تفسيرات جديدة ، وتأويلات مبتكرة على أساس فلسفى أحيانا وعلى أسس علمية فى أحيان أخرى .

ونحن نجد لدينا الآن أبحاثا مستفيضة وكثيرة عن مشكلة الإبداع الفنى ، منها ما هو تاريخى يكتفى بسرد أو تعقب الآراء المتتالية للفلاسفة والفنانين ، ومنها ما هو وصفى يكتفى بوصف الإبداع الفنى فى مظاهره الخاصة ، ومنها ما هو تصنيفى يركـــز على تصنيف عمليات الإبداع ، ومنها ما هو تفسيرى يحاول أن يصل إلى مستوى النظرية إما عن طريق فلسفى نظرى وإما عـــن طريق علمى تجريبى *.

---

* لمعرفة أدق بالاتجاهات التى تناولت مشكلة الإبداع الفنى من زوايا مختلفة يمكن للقارىء أن يرجع إلى الابحاث التالية :

1 — The Creative process (A Mentor Book, New yok 1958)

وهو يحتوى على آراء ٣٨ فنانا وناقدا فنيا حول مشكلة الابداع الفنى ، مأخوذة من صميم أعمالهم .

2 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London, J. Murray, 1917.

3 — Downey, j.: Creative Imagination, London, Kegan paul, 1929.

4 — Guilford, j. p. : Creativity, Amer. prychologist, 1950, 5, pp 444-454.

5 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, Psychol. Rev. 1957, 64, p.p. 110-118.

6 — Kretschmer, E. : The psychology of the Men of Genius, tr. by R.B. Cattell, London, Kegan paul, 1933

7 — Ribot, T. : L'imagination Créatrice, paris, Alcan 6 eme ed., 1921.

8 — Rusu, L. : Essai Sur la création Artistique, paris, Alcan, 1935 =

وسنحاول فيما يلي أن نعرض لمشكلة الإبداع الفني من خــلال النظريات المفسرة لذلك الإبداع ، فلعل هـــذه النظريات على تفاوتها توضح الجوانب المعقدة التي تعلقت بهذه المشكلة التي يجوز لنا أن نطلق عليها قفل الفن لغموضها وتعقدها في نفس الوقت الذي هي مفتاحه باعتبارها المدخل الرئيسي والهام لمختلف الفنون .

١ ــ نظرية الإلهام أو العبقرية

إن شذرات هـــذه النظرية نجدهــا عند هوميروس وهيراقليطس ، فلقد

= 9 — Sachs. H : The creative unconscious, Boston, 1942.

10 — Soueif, M.i. : Tests of creativity, Review Critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain shams university, 1959, 5, p.p 19-43.

11 — Stein, M.i. : Transactional Approach to Creativty, Research conference on the identification of Creative Scentific Talent, University of Utah, August, 1955, p.p. 171-181.

12 — Thurstone, L.L. : Creative Talent, Applications of psychology. New york, 1952. p.p. 18-37.

13 — wilson & others : Afactor - Analytic study of creative-thinking Abilities, psychometrika, 1954, 19, p.p. 297-311.

١٤ ــ كما يمكن للقارىء أن يرجع إلى أبحاث باتريك Patrick, C. القيمة عن:

A — Creative Thought in Poets, Arch. psychol., 1935, 26.

B — Creative Thought in Artists, Arch. psychol., 1935, 26.

C — Creative Thought in Artists, J. Psychol., 1937, 4, p.p. 35—73.

D — The relation of whole and part in Creative Thought, Amer. j. psychol., 1941, 46.

استجدى هوميروس فى بداية الإلياذة ربات الشعر أن تنعم عليه بالإلهام ؛ كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التغير اليونانى والذى كان يتمتع بعبقرية الشاعر عن نفسه قائلا « إننى كالعرافات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى وإلهام ، وتردد أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور »(١) إلا أن أفلاطون يعد هو المسئول تاريخيا عن هذه النظرية . وإليه تنسب .

وقبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية عند أفلاطون ، لا بد أن نلقى بصيصا من الضوء عليها ، فنظرية الإلهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى ، بإرجاعها إلى نـــوع من الوحى أو الإلهام ، فالفنان يستلهم عمله الفنى لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، وإنما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا ، أو من وحى سماوى خارق ، أو من هواجس سحرية غيبية ، أو حتى من شياطين خفية .

وإذا عدنا الآن إلى أفلاطون لوجدنا على الفور النص الممتاز التالى الذى يعبر عن تلك النظرية بكل وضوح وتكامل . يقول أفلاطون محاورا مخاطبه فى محاورة أيون Ion أو عن الإلياذة :

« إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى الى فن كما قلت لك منذ لحظة ، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك : قوة كالتى فى الحجر الذى سماه يوريبيديس (مغناطيس) وسماه الآخرون حجر هيراكليا ... لأن هذا الحجر

(١) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ ، ص١٢٨.

لا يجـــذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير ، بل أنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث هـذا الذي يحـــدثه ، أي جذب حلقات أخرى ، بحيث أن سلسلة طويلة جدا من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض. وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم، وبذا تتصل الحلقات ، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهى ، وكذلك الأمر فى حالة الشعراء الغنائيين الممتازين. وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا ... لا يرقصون إلا اذا فقدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحى الإلهى ، مثل كاهنات باخوس ... عندما ينزل بهن الوحى الإلهى يهذين ولا يعين ، ويحلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا ، وما عمل روح الشعراء الغنائيين إلا هـــذا كما يعترفون هم أنفسهم ، ذلك أنهم يقولون أنهم يطيرون مثل النحل فينهلون الأشعار التى ينقلونهـا إلينا من ينابيع تفيض عسلا فى حدائق ربات الشعر ووديانهـا ، وهم فى ذلك محقون ، لأن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله . وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتنبأ بالغيب ، وما دام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع إلا إتقان ما تلهمه إياه ربة الشعر ، فهذا يتقن الأشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر الإيامبى ، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الأخرى ، لأنهم لا ينطقون بهذه الأشعار عن فن ولكن عن وحى إلهى ؛ ذلك أنهم لو اتقنوا فن إجادة الكلام

فى موضوع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن فى سائر الموضوعات أو فى أى منها لذلك يفقدهم الإله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين حتى ندرك ، نحن السامعين ، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم . وأكبر دليل على ما أقول هو تونيخوس ... الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من (إبداع ربة الشعر) كما يعترف الشاعر نفسه . ويبدو لى أن الإله يبين بهذا الدليل ، بما لا يسمح لنا بالشك ، أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة . وما الشعراء إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه ، ولإثبات ذلك تعمد الإله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى . ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون ؟ » [1] .

ويتضح من النص السابق أن أفلاطون هو أول من أرسى نظرية الإلهام مقيما الحجج ، ومستندا إلى الأدلة ، منتهيا إلى أن الابداع الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحى الإلهى ، مقررا أن الفنان ما هو إلا إنسان مرهوب احتضنته الآلهة وخصته بنعمة الوحى أو الإلهام . ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد تلك النظرة الصوفية إلى الفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غـــير عادى قد حباه الله ملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل من تلمسه طابع السحر والإعجاز ، وهـــذا

---

١ ـ أفلاطون : محاورة أيون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ . ص٣٧.

ما نادى به على وجه خاص الأفلاطونيون فى عصر النهضة ، إذ كانوا يمجدون الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس (١) .

والحق أن التأملات اليونانية ومنها الأفلاطونية فى الجمال وفى الإبداع الفنى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأبحاث الميتافيزيقية (٢) ، فإذا كان الفن مصدره إلهام صادر عن ربات الفنون* فإن ربات الفنون هـــذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هـــذا الإلهام من الناحية الميتافيزيقية ـ يبقى ـ فى الجمال بالذات ، فربات الفنون الأسطوريات هن رموز

---

١ ـ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٩ ، ص١٥٢ .

2 — Encyclopaedia of Religion and Ethics , vol. 2 p. 444

*كان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة « زوس » القابع على جبل الأولمب ـ كانت له ـ تسع بنات هن ربات الفنون وتسميها الأسطورة The Muses ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللشعر ربة ، وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة . وهكذا . وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ، ويقـوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات ـ وكان هذا الاحتفال يجرى سنويا حتى عهد الامبراطور جستنيان فى أوائل القرن الثالث الميلادى ـ ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الاله باخوس إله الخمـر وقطاف العنب ، وكان ذلك فى فترة الربيع حيث تكتسى الطبيعة أنوابا من الجمال الرائع ، وتلتقى فيها الحياة بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو الطبيعية . ونخلص من هذا إلى أن الارتباط كان واضحا بين الطقوس الموجهـة إلى ربات الفنـون فى مدرسة أفلاطون و بين طقوس الأورفية فى أيامها . (عن كتاب فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة للدكتور محمد على أبو ريان ص ص١٢ـ١٤) .

تعبير عن فكرة الجمال بالذات . وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول (١) .

وإذا كانت الأفلاطونية الجديدة امتدادا لأفلاطون ، فإنها مع ذلك قد خلطت الجمال باللاهوت ، بحيث لم يعد الجمال يسمح للبحث فى العبقرية المبدعة وهى مستقلة (٢) . فلقد ارتبط بالمبدأ الأوحد عند أفلوطين ، وهذا المبدأ الأوحد وهو خير بحت هو الذى تصدر عنه الصور المشعة (٣) . وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها وهو يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين . وطبقا لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال ، بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهى وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من روابط البدن ، وأن يتطهر وأن يتسامى عن الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا بمعطيات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة ، حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله ، أو يشهد الفنان الجمال العلوى الأبدى .

إلا أن أفلوطين يحدثنا عن أشعة إلهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى

---

١ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ، ص ص ١٤ ، ١٥ .

2 — Egger : Essai Sur l'Histoite de la critiqie chez les Grecs, 2éime ed, paris 1889, p. 4/3

3 — Charles Bernard :Esthétique et critique. Edition Formes, paris 1946, p. 97.

الإنسان أو الفنان مباشرة دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فتلوم من حلت فى قلبه ، وتدفعه إلى إقدام ينتج عنه ترديد إبداعات إلهية عليا .

ولقد أثر أفلاطون والأفلاطونية الجديدة فى الكثير من كتاب وفلاسفة العصور الوسطى ؛ فهذا أوغسطين يذكر أن الجمال هو الوحدة أى الله (١) . وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والإنسجام ما هى إلا إنعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله (٢) . وهذا سانت بازيل St. Basil يمزج بين الفن واللاهوت، ويتبنى الأفلاطونية الحديثة ، ويدافع عنها فى كتابات ظهرت تحت إسم مستعار هو ديونيسيوس (وكان للأخير أكبر الأثر فى استطيقا العصور الوسطى) (٣) . وتكفى نظرة واحدة فى عناوين مؤلفات بازيل لكى نعرف أنه مزج الأفلاطونية بالمسيحية ، ولكى نتبين تغلغل الاتجاه الروحى أو المثالى الأفلاطونى الممتزج بالمسيحية ؛ فعناوين كتبه هى : « المراتب السماوية » ، « المراتب الكهنوتية »، « الأسماء المقدسة » .

وكان لا بد مع وجود الدين المسيحى أن تتغير بعض المسميات ، فلقد أصبح مبدأ الخير الأسمى هو الإله المسيحى ، وتحدد سلم الجدل الصاعد والهابط بمحطات روحية — إن صح التعبير — تبدأ من مصدر الأشياء الجميلة فى الطبيعة مارة بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة فالإله . وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته (٤) .

---

1 – Ibid : p. 280.

2 — Ibid : p. 281

3 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol 2, p. 446.

4 — Croce; B. :Aesthetic 2 nd impr. of 2 nd ed., 1953. p. 175.

ويخطيء من يظن أن الحديث عن نظرية الإلهام والعبقرية قد توقف بعد العصور الوسطى ، أعنى أنه قد انتهى الحديث عنها بعد أن تنبه جمهرة المفكرين والفنانين وبعض الفلاسفة إلى ضرورة فصل الدين أو اللاهوت عن العلم والفن ، ذلك لأننا نجد بين أيدينا وعلى المستويين الحديث والمعاصر إسهامات وفيرة ، وآراء عدة ، تؤكد استمرارية هذه النظرية ، وتوحى بأنها سوف تستمر أبدا .

ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل فى بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية ؛ والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التى سيطرت قرونا طوالا ؛ ففى حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنحوه السلطان المطلق ، اهتم الرومانتيكيون بالعاطفة فى جموحها وجيشانها ، وسلموا القياد للقلب منبع الإلهام؛فهذا الفرد دى موسيه يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هى ألا يلقى بالا إلى العقل ويقول لأحد أصدقائه ناصحا « إقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية »[(١)] ، وهذا ديلاكروا (١٧٩٨ — ١٨٦٣) يشبه الرومانتيكية بأنها « حمى الجذل التى تطيح بكل شىء ، وتتغلب على كل شىء ، وأنها بمثابة حمم البركان التى لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج إلى النور »[(٢)] .

والخلق الفنى أو الإبداع الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية ، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا إلى مصدر إلهى لها ، ولهذا فإن

---

1 — A. De Musset : Poesies complétes, Paris 1947, p. 118.

٢ — إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١،ص٧٣ .

الرومانتيكي يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية ، وأن مصدر هذه العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي ، وكان هذا هو سبب ما اتصف به من كبرياء وغرابة .

والرومانتيكي يركن دائماً إلى الخيال ، ويبتعد عن الواقع . يقول روسو « لو تحولت خيالاتي إلى حقائق لما اكتفيت بها ، بل لظللت أتخيل وأحلم ، لا تقف رغبتي عند حد ، لأني لأزال أجد في نفسي فراغا لا يملؤه شيء ، إنه نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم لي بها ، ولكني أحس بحاجتي إليها »(١) . ويقول نيتشة « أن الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير ، كما أن الخيال الفني ضرب من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان » ، وكان بتهوفن « يستمع في داخله إلى سيمفونياته ، ويخيل إليه فيما قال أنه يسمع الله يهمس في أذنيه »(٢) . وما أروع خيال جوته حينما يتمنى في فارست Faust أن يكون له جناحان يتبع بهما الشمس في تحليقهما : النهار من أمامه والليل من ورائه والسماء دون رأسه والموج تحت أقدامه ، وحينئذ يتاح له أن يكشف عن الحقيقة التي أخفتها عنه العلوم »(٣) . ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيكي عن الزمان وعن المكان لكي يحلق بروحه في عالم لا زمكاني . يقول جيرار دي نرفال « لكل فنان وطن مثالي غالبا ما يكون بعيداً عن وطنه الأصلي ، ترتاح فيه موهبته الفنية »(٤) .

---

1 — Brehier, E. : Histoire de la philosophie. vol II p. 486.

٢ ـ جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ ترجمة سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٩

3 — Goethe : Théatre complet. p. 962.

4 — Baldensperger; F. : La Litteratsire. p. 164.

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضا فى باب الأحلام ، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الإلهام ، كما يتناسب معها الخيال وكل ماهو لا واقعى أو تاريخى أو لامادى . يقول الفيلسوف الألمانى هردر Herder إن « للأحلام قوة عجيبة ، ففيها تنكشف ثنائية أنفسنا ، لأن الأحلام حوار نقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معا » ويقول جان بول ريشتر jan-paul Richer (١٧٦٣ - ١٨٢٥) أن « الحلم موطن الخيال .. ولا يمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الأرض » كما أكثر هوفمان Hoffmann (١٧٦٦ — ١٨١٢) من استخدام الأحلام فى رواياته [١] . ويروى عن الشاعر الانجليزى المشهور كولردج Coleridge (١٧٧١ - ١٨٢٤) والذى باعد بين الوصول إلى الحقيقة وبين من يفتقد إلى العاطفة بقوله « أن الحقيقة لايصل إليها إلا ذو العاطفة [٢] - يروى عنه - أنه كتب قصيدة كوبلاخان Khublakhan ، كما لو كان مسحوراً [٣] ، كما ذهب كيتس ورامبو وروردان إلى أن الفنان بصدد الإلهام يكون كمن يحلم ، شاهدا لرؤى تمر من أمامه . ويقول فليكس كلاى أن مجيء لحظات الإبداع الفجائية غير مرهون بدعائنا كالنوم والأحلام » [٤]

1 — Beguin : L'ame Romantiqise et le Reve, paris 1946, pp. 188—189.

2 — Tiegham, P. V. : Le Romantisme dans la litteratai1e Européene. p. 250

3 — Henri Delacroix : Psychologie de l'art. paris, Alcan 1927, p. 187

4 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty, London 1917, p. 244.

وقال شاتوبريان « إنى لأستلقى على سريرى ، وأغمض عينى تماما ، ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتتابع مافوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق ... وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى ، إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور »(١)، وكان فكتور هوجو يعتقد أن « الأحلام هى المنافذ المطلة بالإنسان على عالم الخلود » (٢) . ويذهب زكريا إبراهيم إلى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجول أثناء النوم Somnambulist ، وهو مضطر إلى المضى فى طريقـــه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ... ومعنى هذا أن الفن إنما هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية (٣) .

والواقع أنه كثيرا ما تردد فى فلسفة الرومانتيكيين أن الحلم إيحاء إلى الإنسان بجوهر نفسه ، وأنه أخص خصائص الحياة ، وأكثر مظاهرها جدة ، وأنه فى صفائه صورة للنفس الصادقة ، ورباط ما بين الإنسان والعالم ، وطريقة لمعرفة ماوراء الشعور وما وراء الطبيعة (٤) . وخلاصة القول هى أن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجسمها ونصيغها فى اليقظة (٥) .

---

١ — عن زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٥٣ — ١٥٤

2 – Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92

٣ — زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ ص ٢٩٦

4 – Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

٥ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة ، ص ص ١٩٣-١٩٤

وتوسع الرومانتيكيون أيضا فى مجال الحب بالمفهوم الأفلاطونى إذ أصبح الحب عندهم فضيلة من أعظم الفضائل، يتم به تطهير النفوس، والتكفير عن الخطايا؛ ففى مسرحية هوجو «ماريون ديلورم» تكفر البغى عن خطاياها بواسطة الحب والإخلاص فيه، ونفس الأمر نجده فى قصة «غادة الكاميليا» لألكسندر دوماس الإبن. بل تحولت العاطفة عندهم إلى نوع مثالى عذرى، ففى مسرحية هوجو «روى بلاس» Ruy Blass نجده ينطق البطل ليعترف بحبه للملكة فيقول «أحبك حبا صادقا .. وأسفا .. إنى أحلم بك حلم الأعمى بالضوء سيدتى إصغى إلى، عندى أحلام لانهاية لها، أحبك من قريب ومن بعيد وفى أعماق الظلام، ولا أجرؤ على لمس طرف أصبعك»[1] ويقول ألفريددى موسيه فى قصيدة له «أحب، وأستطيع أن أصرح بلا مبالاة إنى أحب .. وقد عقدت العزم أن أحب حبا خاليا من الأمل ولكنه ليس خاليا من السعادة، إنى أراك وهذا حسبى»[2].

ويديهى أن تحتل المرأة عند الرومانتيكيين مكانا رفيعا لم تظفر به من قبل فلقد أكد أكثر الرومانتيكيين على أن المرأة ملك هبط من السماء، يطهر قلوبنا بالحب، ويرقى عواطفنا، ويذكى شعورنا، ويشجعنا على النهوض بواجباتنا.

وإذا كانت العبقرية تفردا وأصالة فلقد احتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى «يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط، غريبا بين غرباء، (أنا) منفردة فى مواجهة (اللاأنا) الهائلة، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات»[3]

1 — Hugo, V. : Ruy Blass, acte III, Scene 3, vers 1223-1227

2 — A, De Musset : Poesies complétes, Ninon, p. 315.

٣ — ارنست فيشر : ضرورة الفن، ص ٧٢

أثرى الرومانتيكيون إذن نظرية الإلهام أو العبقرية بأقوالهم وأعمالهم الفنية، ولكن لا نزال أمامنا المزيد من الأقوال والأعمال تؤيد بكل وضوح وقوة الأصل الإلهى للفن وللإبداع الفنى فنجد ابس يقول « كل عمل فنى إنما هو منزل من السماء، إنه هبه الآلهة » ، ويحدثنا جوته عن الإبداع الفنى فيقول «إن كل أثر يتبلور فى فن عظيم، وكل نظرة عميقة ذات دلالة رفيعة، وكل فكرة ثرية تنطوى على جدة وخصوبة، هذه كلها لابد وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية، كما لابد وأن ترتفع على شتى القوى الدنيوية لكى تعلن أن الإنسان أسير لإله أو شيطان يتملكه، يكون أداة طيعة فى يده أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية، ولا غرو أن وصف جوته الفنان بعد ذلك بأنه نصف إله . وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin أن الإبداع عنده كان تلقائيا سحريا، فكان يجده دون أن يتوقعه، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن مايكون الإبداع، كما يحدثنا نيتشه فى كتابه عن «هاهو ذا الإنسان Ecce Homo» فيقول «حينما يهبط على الإنسان الإلهام المفاجىء، يخيل إليه أنه قد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة، فيسمع الإنسان دون أن يتعب ويأخذ دون أن يبحث، ويعرف دون أن يتساءل عن المانح، وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف، دون أدنى تردد، وبلا أدنى إختيار»(1) ولعل هذا هو مايفسر ماقيل عن جوته من أنه كتب روايته (آلام فرتر) دون أن يقوم بأى جهد شعورى (٢) ولقد ذكر آلان روب جرييه أن معنى هذه أن الصفحات التى خلقها الكاتب وكأنه خلقها بغير علمه، هذه المعجزات وليدة الصدف

1 — Max shoen : Art and Beauty, New york 1932. p. 67.

٢ — زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٥٤ .

هذه الكلمات الضائعة ، تنبىء بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ماكتب . إن الروائى الذى هو أكثر من خالق بالمعنى الحقيقى للكلمة لن يكون فى هذة الحالة سوى وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية ، أو روح أبدية أو بمعنى آخر إله (١) . بهذا المعنى لن يكون عجبا أن رأى القدماء فى وحى عظماء الشعراء نوعا من النبوة (٢) .

وتجمع دراسات كثيرة على أن الإبـداع الفنى وفقا لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقـل أو إرادة ، فالفنان يشرق عليه الإلهام فى ومضة ، وهذه الومضة لاتكترث بفكر أو إرادة ، يقـول نيتشة : وحينما تقتحم نشوة الوجد الإنسان ، يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلهـا قشعريرة حادة ، وتنمحى إرادته أمام انفجار فجائى عنيف الحرية والقوة والألوهية » (٣) وكان ألفونس دوديه A Daudet نهبا للحظات الإلهـام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب فى حمى فلا يتوقف أبدا ، ويستنفذ معظم الوقت المخصص لنومه ، وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما دهمه ، فإذاهو متوقف عن الكتابة ، ينتظر اللحظة القادمة وقد لاتطرأ قبل سنوات (٤) ويقول فليكس كلاى أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات إنفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور

---

١ — آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، ص ص ٢٠ — ٢١ .

٢ — جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ص ٢٢٠

3 — Max schoen : Art and Beauty, New york, 1932- p. 67.

٤ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ص ٩٩ — ١٠٠

بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة (١) وقـــد وصف ديلاكروا الإلهام بأنه صدمة كالانفعال ، وقال إن حال الملهم فى لحظة الإلهام كحال من يجذب إنتباهه فجأة ، عندئذ يختل الإتزان لديه ، ويمضى نحـو إتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد، وطبيعى أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة ، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور .(٢) ويذهـــب برجسون إلى أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شىء إنفعال .. وهذا الأخير يعنى اندلاع نار الوجدان على حين فجأة فى وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شىء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهنا تتصهر الأفكار ويتحقق ضرب من الإندماج بين الفنان وموضوعه . فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم الحدس . (٣)

وتبدو الدعوة قوية إلى إلغاء دور العقل فى قول شيجل « إن نقطه البداية فى كل شعر إنما هى إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية من أجل الاستغراق فى فوضى الأخيلة » ، وقول كروتشة «إن الفن عيان وحدس لايرتبط بالإرادة أو العقل » وقول لامرتين Lemartine من أنه «لايفكر أبداً ولكن أفكاره هى التى تفكر له » وقول فيلكس كلاى من أن « لحظات الإبداع الفنى ... تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور والإرادة». وقول ديلاكروا عن انقطاع سير العمليـات الذهنية ... وهكذا . بل إن بنويو يذهب إلى حد القـــول أن التطور العلمى الحديث المستند إلى العقل والفكر لن يمنع قيام الإبداع الفنى

1 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty. p. 244.

٢ ـ مصطفى سويف ، المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

3 — Bergson, H. : Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris. P.U.F. 1948 p. 43.

باعتباره إلهاما أو نوعا من العبقرية التى لا تتعلق بالعمر . يقول جويو « هل كان فى وسع أحد أن يمنع موزارت أو هايدن أو حتى روسينى من أن يسمعوا ألحانهم الداخلية فى العاشرة أو الثانية عشرة من العمر ، وأن يغردوا كالطيور وأن يؤلفوا سوناتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقرية من أن تشق طريقها وتحقق أقدارها وتكتسى صورتها الخاصة»(١). كما يبدو العقل باهتا باردا لا يتوازى مع حمى الإلهام يقول كيتس « إن حكمى يسكون من النشاط فى لحظة الكتابة بحيث يماثل قوة خيالى ، بل إن ملكاتى لتبدو مشارة إلى أقصاها ، فهل لى ، بعد أن يتعطل خيالى ، وأفقد الحرارة التى كنت أكتب بها ، هل لى أن أجلس فى برود ليس معى سوى ملكة واحدة (العقل) لأنقد ما كتبت وأنا فى حمى الإلهام؟» (٢) أن الإلهام ينطلق بالفنان كالسيل الجارف ، بحيث يجعله يمضى بدون توقف أو تدبر أو تفكـــــر .

كما تجمع دراسات كثيرة أيضا على أن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الأصالة الذاتية للفنان . فالحق أن معظم الفنانين يميلون فى العادة إلى القول بأن فنهم كان ثمرة لقبس من الإلهام الإلهى ، وذلك حتى يثبتوا أصالة ذلك الفن ويبتعدوا عن التقليد والمحاكاة لأعمال غيرهم . فقلما يعترف الفنانون بأن عملا فنيا آخر (ينتسب إلى نفس الفن الذى ينتجون فيه) قد أثر عليهم أو كان مصدر إيحاء بالنسبة لهم .

إن نظرية الإلهام أو العبقرية تؤكد على أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير

١ ــ جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٣٨ .

2 - Ridley; M. R.; Keats craftsmanship, Oxford, 1933 p. 14.

متأثر بفن إنسان آخر ، وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ ، وغير خاضع لقوانين أو نواميس ، وأنه ببساطة فن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان ، أنه خلق من العدم ، وهو هبة إلهية يجود بها علينا الوحى ، أو مجرد شرارة من الإلهام تضىء فى ذهن الفنان فجأة ، بحيث يصعب علينا تفسيرها أو تحديد خصائصها أو مقارنتها لأنها إلهية . يقول بولان R Polin إن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الذى يحدث فى مجرى التاريخ نوعا من الانفصال Discontinuité وكأنما هو حقيقة فريدة تستعصى عن كل تفسير ، وتفلت من طائلة كل مقارنة . (١)

وهذا يعنى أن الأصيل هو ذلك العمل الذى لا يشبه أى عمل آخر فى أى وجه من الوجوه ، أو أنه الحدث المبتكر الذى نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب له ونندهش ، فأصالته تجذب انتباهنا وتنتزع إعجابنا . والحق أن العمل الأصيل يكون بمثابة سر يذيعه علينا الفنان لأول مرة فنعجب كيف أننا ظللنا نجهله كل هذا الزمن ، ولا يكفى أن نقول أن العمل الأصيل لابد من أن يبدو لنا جديدا وكأننا نشاهده للمرة الأولى ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفنى ، وكأننا نطأ أعتاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل (٢) .

ويذهب برجسون إلى أن أصالة وجدة العمل الفنى تجعل من المستحيل أن نتنبأ مسبقا بما سيكون عليه . يقـــول برجسون . إن العمل الفنى - مثله فى ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقار الأعظم - يملك

---

1 — Polin; R. : De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, jullit - Sep - 1954.

٢ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٦٩ .

من الجدة والأصالة ، والصبغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل كائنا ما كان أن يتنبأ سلفا بما سيكون عليه [1] كما يرى أن الفنان العظيم إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد فى نفوسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسبان . [2]

والفن عند كروتشة Croce حدس وتعبير ، وعنده أن الفنان الذى يبدع أى عمل فنى ليس فى حاجة إلى شىء آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتى الأصيل . وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لابد من أن يحمل تعبيرا فرديا لحدس ذاتى خاص [3] والفردية والذاتية التى أشار إليها كروتشة ماهما إلا الشعور بالوحدة الناجم عن الأصالة كما يقول بايير ، فهذا الأخير يذكر أن «إحساس

---

1 – Bergson, H.: La pensée et le Mouvant. p.p. 13-14.

٢ – زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٧ ، ولفهم أكبر بفلسفة برجسون فى الابداع الفنى يمكن الرجوع إلى :

A. l'Energie Spirituelle, paris, Alcan 1929

B. l' Evolution Creatrice. p.p 98 & 192

C. Essai sur les Données inamédiates de la Conscience, p 13.

D. Les Deu Sources de la Morale et de la Religion, paris Alcan, 1948

٣ – يرجع القارىء إلى كتابين لبندتو كروتشه عرض فيهما نظريته المثالية الحدسية وهما

A - Croce, B.: «Esthétique comme Science de l'expression et linguistique Générale» traduction Francaise, paris 1904

B - Croce; B. : Bréviaire d' Esthétique « Traduction Francaise paris, 1923.

الفنان بالأصالة لابد وأن يقترن بالشعور بالوحدة،(١).

. . .

وإذا لجأنا الى التصنيف الذى ذكره ديلاكروا، والذى قال فيه بنوعين من الفنانين أو طرازين من العبقرية الفنية، الطراز الحركى Motur والطراز الحسى Sensoriel ، أو العبقرية الخصبة الصاخبة، والعبقرية المتقشفة المنظمة، فأنه يبدو أن العبقرية التى تشير إليها نظرية الإلهام هى من الطراز الحركى الخصب الصاخب. وإذا نظرنا فى تصنيفه لصور الإبداع إلى أ - إبداع مفاجىء ب - إبداع بطىء ج - إبداع يقظ شعورى د - إبداع خاضع لحكم العادة (٢) فإن صورة الإبداع القريبة من تلك النظرية هى الإبداع المفاجىء.

. . .

٢ - النظرية العقلية

قال الفيلسوف الفرنسى بسكال Bascal « إننى أستطيع أن أتصور إنسانا بلا يدين، أو رجلين، أو بلا دماغ. ولكننى لاأستطيع أن أتصور إنسانا بلا فكر، لأنه سيكون عندئذ مجرد صخرة أو جماد » (٣) ولاشك أن حديث بسكال هذا يتضمن الفنان تضمنه الفيلسوف والعالم والانسان بوجه عام، ويمكن أن يكون إفتتاحية لتلك النظرية التى ترى أن عملية الإبداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر وأنها فعل مستنير واع، يحققه عقل ناضج قد امتلك زمام نفسه

1 — Bayer; R : Traité d' Esthetique, paris 1956. p. 195.

2 — Delacroix; H. : L'Art et les sentiments Esthètiques. Nouveau traitè de psychologie, paris, Alcan 1939, p.p. 153-159.

3 — Bascal; B. : Pénseés, Ed. Brunschvicq, No 339

وإرادة معناة بنور الفكر ، وتمثل ناقد ، وتفكير بصير . يقول رودين « إن الفنان يعرف تماما مايفعل ، وينفق وقتا وجهدا فى سبك أفكاره . وحتى أولئك الذين يقولون بالوحى والإلهام لاينكرون الدرس والسعى والجهاد عند الفنان »(١) وكتب فان جوخ Van Gogh إلى أحد أصدقائه يقول « إننى أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شىء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه فإن هذا الشىء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وإنما هو ثمرة لقصد حقيقى »(٢)

ويؤكد الناقد الفنى إرنست فيشر هذا المعنى بقوله « نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام ، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته ... فليس الإنفعال كل شىء بالنسبة للفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن ، إن الأشواق التى تحرق الفنان السطحى تخدم الفنان الحق ، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فى ترويضه »(٣)

والحق أن تاريخ الفن ليطلعنا على أن كثيرا من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدى فنانين متزنين هادئين ، لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى إلهية خارقة (٤) وعن مثل هـــذا الهدوء والإتزان المميز للعقل يحدثنا آلان فيقول « الحركة الهائجة تنتج القبح ، والهياج

1 — Rodin; A. : «L'Art», Entretiens Réuins par paul Gsell, paris, 1951, p. 51

2 — The Creative process, 1958, p. 55.

٣ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠ .

٤ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٥٥ .

بضعف ، أما الجمال الفنى فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الأهواء»[1] كما يحدثنا لالو Lalo فيقول « الفن انضباط واتزان»[2] وينتج عن الهدوء والاتزان عدم المفاجئة والتدريجية . يقول لالو « فى الفن كما فى الأخلاق ، لا يحدث الإلهام بأعجوبة فجائية وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجيا »[3] ويذكــر فرتهيمر Wertheimer عن آنشتين أنه ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات[4]

ويرى بعض أنصار هذه النظرية أن الإلهام المفاجىء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن اللاوعى ماهو الإنتاج الوعى . يقول هنرى بوانكاريه «إن العمل اللاواعى لايتكون – وفى كل حال لايكون مثمرا – مالم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى ، ولا يمكن لحالات الإلهام المفاجئة أن تظهـر إلى الوجود مالم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، قد ضل فيها السبيل ، وعجزت قريحته عن الإنتاج»[5] ويقول وليم كانون « إن التفكير الطويل فى موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بإلهامات وحـلول مفاجئة ، كأن أنباق العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهـن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام»ويرى كانون « أن

---

1 — Alain : Vingt lecons sur les beaux - arts. paris 1931, p.45

2 — Lalo : L'art et la Morale p. 169.

3 — Lalo : introduction a l' Esthétique ch 2. p.17

4 Wertheimer; M.: productive Thinking. New york and London, 1945 p. 103.

5 — Cavillier; H, : Manuel de philosophie, Tome 1, paris, 1931, p. 595.

الظروف المناسبة للالهام بهذا المعنى العقلى هى شدة الإنصراف إلى الموضوع ، والإستغراق والتأمل فيه ، وسعة الإطلاع عنه ، وحرية الذهن مـــن قيود التفكير ومن ضغط القديم» [1].

وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفنى كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التى يقومون بها فى العادة عندما يبدعون، إلاأن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين ، لألفينا أنها غامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق [2] لدرجة أنه قيل أن إدجاربو مثلا قد نظم قصيدته المشهورة عن الغراب بطريقة استنباطية عقلية مجردة [3] الأمر الذى يجعلنا نقرر مع ديلاكروا أن العمل الفنى «ليس مجموعة من المصادفات أو الإشراقات الإلهية ، بل هــو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى التنظيم والصياغة» [4] .

وإذا كان بسكال قد قرر أن « كل عظمتنا تنحصر فى الفكر» [5] فإن أصحاب النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع فنى إنما هو نتاج فكرى ، وأن أى عمل فنى ـ كائنا ما كان ـ لايمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقـل البشرى ، وخضع لتأمل وروية وإرادة وتصميم .

---

1 — Cannon; W : The way of investigation ch V. p. 75.

٢ ـ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٧٤ .

3 Etienne Souriau : L' avenir de l' Esthêtique, Alcan, Paris 1929, p. 122.

4 — Delacroix; H : psychologie de l'art, Alcan, paris 1927, p. 153.

5 — Bascal; B. : pénsées, ed. Brunschvicq, No 347.

وأنصار النظرية العقلية كثيرون ، نذكر منهم : ليوناردو دافنشي فنان عصر النهضة العظيم ، وكانط الذى أرجع الفن إلى نوع من اللعب العقلى الحر ، وهيجل الذى أخضع الفن للفكرة المطلقة ، وشوبنهور الذى ربط بين الإبداع الفنى وبين الفكرة والإرادة ، وجويو الذى تجاوز الإحساس إلى العقل وذهب إلى أن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، وبوزانكيت الذى أرجع عملية الإبداع إلى تأمل وخيال عقلى ، وكاترين باتريك التى ذهبت إلى أن الإبداع يرجع إلى الفكر وجيلفورد الذى قرر أن الإبداع إنما يقوم على الفكر المبدع .

أما ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci أعظم شخصية بين فنانى عصر النهضة ، فيعد أنموذجا لأناس عصر النهضة الذين يصفهم إنجلز بأنهم عمالقة فى قوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة (١) ذلك أنه كان تواقا إلى معرفة كل شىء ... لا يعرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، ولذلك نجده لا تفارقه محاولاته وتجاربه العلمية ... وتحت دافع من عقله الكبير ونظره الثاقب ، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغناء والترنيم والعزف ، ويفكر فى تصميم المشروعات المختلفة ، ويصحح النظريات الرياضية ، ويعرض على المسئولين أعمالا معمارية وإنشائية . وقد درس ليوناردو جميع فروع العلوم والرياضيات ، والهندسة والميكانيكا ، وعلم طبقات الأرض والتشريح وغير ذلك ... وهو مع كل ذلك كان أديبا وشاعرا وكاتبا وناقدا (٢) . يقول فنكلشتين « كان ليوناردو رساما ونحاتا

---

١ — سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة - ١٩٧١ ص ٩٦ .

٢ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ، ص ٥٦ .

ومهندسا ميكانيكاوعالما فيزيائيا وعالمابيولوجياورياضيا وموسيقيا وفيلسوفا(١)
كتب وليم دامبير عنه يقول « لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للأمام تكادتكون الخطوة التى خطاها ووصل إليها بعدقرن تال»(٢)وقد ترك لنا ليوناردو بخط يده ، فى تدويناته ، ومذكراته ، التى تحفظها له بعض المتاحف ، ويتناقل ذكرها الرواة والمؤرخون ، مجموعة كبيرة من التسجيلات فى شتى الأغراض ، منها ماهو خاص بشئون الحياة ، ومنها ماهــو دراسات لمختلف أبواب العلوم والتجارب العملية فى الرياضيات ، والهندسة ، والعمارة ،والميكانيكا والإنشاءات ، والحركة ، والكهرباء ،ومنها ماهو خاص بالفنون ودراساتها(٣)

وهو كان يقوم بكل هذه الدراسات الفكرية العميقة ، ويبحث فى تفاصيلها لمساعدته فى أعماله الفنية ، وهوايته إلى العمل الفنى الأصيل والعظيم ، كتب ماك كردى Mc Curdy يقول عنه « تعد حياته الشاملة سجلا للتجوال وبحثاً دائما عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات التى كان يبنيها الطموح فى ذهنه »(٤).

عرف عن ليوناردو عدم ميله للمغامرة فى إنجاز عمل من الأعمال دون التوقف ، رغبة فى مزيد من الدرس وإمعانا فى التفكير والبحث ، والاكتشاف والتجديد ، الأمر الذى يخرجه فى أغلب الحالات بعيدا عن الموضوع الأصلى ، ويدفع به إلى موضوع جديد ، يروق له البحث فيه ، ويصبح بالنسبة لطبيعته

---

١ — سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ص ص ٩٦ — ٩٧ .

2 — Dampier, W. : The History of Science, Cambridge 1949, p. 108.

٣ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ١٩٠ .

4 — McCurdy : The Mentality of leonardo Da vinci, New york 1939, p. 331.

أكثر جاذبية ، فينساق فى تجاربه وتخيلاته ، متنقلا من أبحاث إلى أبحاث ، ومن جديد إلى جديد . ونحن لا ننسى ما كان ينتهى إليه ليوناردو بعد ما يقوم به من بحث وتأمل وتفكير ، حيث كان يخط بقلمه على نفس الأوراق التى يجرى عليها أبحاثه ودراساته هذه الكلمات :

« خبرنى إذا كان أى شىء قد تم فى هـــذا الوجود »

وقد كرر هذه العبارة مرات ومرات ، كلما تقدم به الوقت فى البحث مهما كان نوعه وطبيعته . وقد كتب فسارى عن أعمال ليوناردو التى تركها دون أن يستكملها يقول : « ويتضح جلياً أن « ليوناردو » بسبب عبقرية فنه ، بدأ فى عمل أشياء كثيرة ، ولكنه لم يتم أى عمل منها ؛ إذ كان يبدو له أن يـــده لا تستطيع التعبير بالتسجيل عن عناصر وأحاسيس وانفعالات تدور فى فكره وخياله ويراهـا لازمة لاستكمال العمل الفنى ، إذ كانت تقوم فى فكرة بعض الصعوبات الدقيقة والتى تثير العجب ، والتى لا يمكنه التعبير عنها بفرشاته وألوانه بالرغم من براعته وتمكنه ودربته (١) .

ويؤكد فنكلشتين ما ذهب إليه فسارى فيكتب عن ليوناردو « أنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فإنه ينفق الأيام والساعات فى دوامة من التفكير ، ويظل يرسم بالفرشاة بضع دقائق» (٢). ولكن ما تفسير ذلك ؟ إن الإجابة نجدهـا عند ليوناردو نفسه حيث يقول « تعمل العبقريات قليلا ، وتفكر كثيراً ، تبحث بعقولها عن ابتكار واختراع وتجديد ، وبعد تكوين

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى . ص ١٤٩ .

٢ ــ سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن . ص ٩٧ .

تلك الأفكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها »[1] .

وهكذا كان ليوناردو يعطى الأولوية القصوى فى عملية الإبداع الفنى للعقل والفكر ، لا آلهة عنده ولا شياطين ولا قوى إلهامية خفية ، ولا يحدث الإبداع عنده فجأة بلا مقدمات بل نتيجة دراسة شاقة وتفكير طويل . كما لا يحدث نتيجة لهياج نفسى ، بل يحدث بهدوء واتزان وانضباط ، لأن العقل هو أساس الإبداع ، والفكر منبعه الأول .

أما كانط Kant فلقد أرجع الإبداع الفنى إلى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة ، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية المجموعية أى من العقل[2] . والواقع أن كانط كان قد استخدم كلمة استطيقا ليدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الإدراك بأسره[3] . أى لكى يدل بها على علم المبادىء أو الصور القبلية للحساسية الصورية . ونستطيع أن نستبدل به الزمان والمكان[4] وبديهى أن ما هو قبلى يحدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال التى يجب أن يتفق عليها الفنانون[5] .

---

١ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، ص ٩١ .

٢ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٠

٣ — جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى . مكتبة الانجلو المصرية . ص ٤٢ .

4 — Baldwin : Dictionary of philosophy and psychology vol. 1 p.20.

5 — Trousset, j. : Noveau Dictionaire Encyclopédique. Vol 2. p 615.

كان كانط يجعل للعقل إذن دورا أولا فى الشعور الإستطيقى ، وقد وافقه على ذلك أنصار المذهب العقلى الذين يرون فيه ما يدعم نظرتهم القائلة أن اللذة الاستطيقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثر عادى .

وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة ... ورد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل ، وقد ذهب شيلر هذا المذهب نفسه (١) .

ولقد ذهب كانط فى نقطتنا قيد البحث إلى أن الفنان العبقرى الذى يطرح أفكارا جديدة لا يحاكى الطبيعة وإنما ينبع إبداعه الفنى عن فكره . يقول كانط سواء رسم الفنان الطبيعة بالريشة أو باليراع ، شعرا كان أو نثرا ، فهو ليس بعبقرى مبدع لأنه يحاكى فقط ، إن فنان الأفكار وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقى . وينتج عن ذلك أن الإبداع الفنى عند كانط يرجع إلى الفكر والعقل بقوانينه وشروطه الأولية .

والفن عند هيجل نتاج الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح ؛ وليس ثمة إبداع فنى دون فكر ، بل ليس ثمة أية معرفة أو وجود دون فكر وعقل . ولكى نفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق الهيجلى يتضمن أولا المنطق ، ثانيا فلسفة الطبيعة ، ثالثا فلسفة الروح (٢) . وبينما يشير المنطق إلى الفكرة فى ذاتها ، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها ، تشير فلسفة الروح

---

١ ـ جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٢٥ .

2 - Wallace : The logic of Hegel, Oxford 1941 p. XI

إلى الفكرة فى ذاتها ولذاتها (١) .

وقبل أن نحدد هنا مكان فلسفة الفن فى هذا النسق لا بد أن نذكر أن هذا النسق قد تميز بميزتين الأولى هى تأكيد هيجل على المطلق أو الفكرة المطلقة ، والثانية هى جدله ذو الحركة الثلاثية (٢) إذ أن كل حقيقة ، وكل واقع » له ثلاثة مظاهر أو مراحل» (٣) كما أنه ربط ديالكتيكه بالثلاثية » (٤) .

قسم هيجل المنطق إلى ثلاثة أقسام ، وكذلك فلسفة الطبيعة ؛ كما قسم فلسفة الروح إلى : الروح الذاتية ، والروح الموضوعية ، والروح المطلق ، وقسم هذا الجزء الأخير إلى : الفن والدين والفلسفة . أما الفن فإنه يتكون عنده من رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى مسيحى (٥) وهكذا يصبح الفن شكلا من أشكال الروح المطلق كالدين والفلسفة .

والفن عند هيجل هو الروح التى تتأمل ذاتها فى حرية كاملة ، والدين هو الروح التى تتصور ذاتها فى خشوع ، أما الروح التى تفكر فى ماهيتها فى مفاهيم وتدركها فهى الفلسفة . والفن والدين والفلسفة مضمون واحد فى نهاية الأمر ،

---

1 — Wrigh, W. : A history of modern philosophy, New york 1940, p. 326.

2 — Russell, B. : A history of western philosophy. London 1947, ch, xxii, p758.

3 — Encyclopaedia Britinnica , vol. II p. 382.

4 — Findlay, j N. : Hegel - Are examination, London 1963, ch, iii, p. 63.

5 — Hoffding, H. : A history of Modern philosophy, London 1936, volume II p. 189.

أما الفرق بينها فيقوم فقط فى شكل الكشف عن هذا المضمون وإدراكه ، والمعرفة الجمالية أو الفن هو الشكل الأول والأقل كمالا من بين الأشكال التى تكشف بها الفكرة عن ذاتها .

ولنا الآن أن نسأل هيجل ما هى الحاجة التى تجبر الإنسان على الإبداع الفنى أو خلق آثار فنية ؟ يجيب هيجل أن الإنسان كروح ، يثنى ذاته (أى يجعل من ذاته إثنين) فهو أولا يوجد كما توجد بقية الأشياء فى الطبيعة ولكنه يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته ، يصور ذاته لذاته ، يفكر وهو روح فقط من خلال هذا الوجود - لذاته النشيط الفعال . ومعرفة الإنسان لذاته تأتى عن طريقين :

أولا : نظريا ؛ إذ أن على الإنسان بالضرورة ، فى حياته الداخلية ، أن يعرف ذاته من أجل ذاته، وأن يعى من أجل هذه الذات كل ما يختلج فى القلب الإنسانى .

ثانيا : يصل الإنسان إلى مثل هذه المعرفة عن طريق تغيير العالم الخارجى والتأثير فى أشيائه وظواهره . وهنا يتحدث هيجل عن المراهق الذى يرمى بالحجارة فى الماء متلذذا ينظر الدوائر المنداحة على السطح ، فهذا المراهق يزهو بها كشىء يستطيع أن يتأمل فيه ما خلقه هو بذاته . وبالتطبيق على الفن يصبح الفن شكلا من أشكال إنتاج الإنسان لذاته فى العالم الخارجى (١) أو تصبح الفكرة داخل الذات هى أصل الإبداع والإنتاج الفنى .

---

١ — أونسيا نيكوف : الجمال عند هيجل . مقال ضمن المقالات المنشورة فى كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى . ترجمة يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى دمشق ١٩٦٨ ص ص ٤٧ — ٤٨ .

والحق أن تقسيم هيجل للفن إلى رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى ، إنما يقوم على أساس فكرى محض ، ففى الشكل الرمزى تكون الفكرة وصورتها الخارجية متمايزتان ، ولكنها تنعم بتصوير كامل مجادل تماما الفكرة فى الشكل الكلاسيكى ؛ فالفكرة (مثلا تمثيل آلهة اليونانيين) تأخذ صورتها الخارجية التامة فى التمثال ، ولم تتجل بعد بشكل فكرة روحية عليا ، فآلهة اليونان ذاتهم محدودون عضويون لم يتحرروا بعد من القوى الطبيعية . إن الفكرة الحقيقية كروح لا زالت فى الفن اليونانى فى المهد فقط . وتكتسب الفكرة الحقيقية تحققها الكامل فى الشكل الرومانتيكى للفن ، فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من فن كلاسيكى مادى إلى فن رومانتيكى روحى ، وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة فى هذا الفن الجديد .

إلا أن التطابق الكامل الذى كنا نراه فى الفن الكلاسيكى بين الفكرة والشكل يختل هنا من جديد ، إذ لا يعود الشكل الحسى كافيا لتجسيد الفكرة المتطورة والمنتصرة على الطبيعة ، وتصبح المادة الخارجية فى الفن الرومانتيكى مجرد إشارة ، مجرد مظهر الفكرة .

وإذا علمنا أن الفن الرومانتيكى هو أعلى أشكال الفنون بحسب نظرية هيجل ، وأن السبب يرجع إلى صفاء الفكرة وشفافية المادة المعبر بها عن تلك الفكرة ، لعلمنا بالتالى أن الإبداع الفنى يرتبط أولا وأخيرا بالفكرة ، ولا غرو فى ذلك خصوصا إذا علمنا أن الطبيعة ذاتها ما هى إلا الفكرة وقد تخارجت عن ذاتها .

ومن هذا المنطلق يرتب هيجل الفنون فيقول إن أدناها هو فن العمارة وهو يرجع إلى الشكل الرمزى فى الفن ، وفيه نجد المادة الحسية تتفوق على

الفكرة وبالتالى فلا تطابق بين الشكل والمضمون ، ويليه فن النحت حيث تتجسد الفكرة فى شكل جسم إنسانى ، ويتم الانسجام الكامل بين الفكرة وصورتها الحسية ، وهذا متحقق فى الشكل الكلاسيكى . أما الشكل الرومانتيكى فتتحرر الفكرة فيه من الامتلاء الحسى ، حيث نجـد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة (الحجر .. الخشب .. المعدن ..) إنما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء الحية ، فالرسم يتحرر من الامتلاء الحسى المكانى للجسد المادى ويكتفى ببعد السطح وحده، لذا فبمقدوره أن يعبر عن كل المشاعر والإنفعالات النفسية على اختلاف درجاتها ، وأن يصور كل الأفعال الممتلئة حركة درامانيكية ، ويتم الاستغناء الكامل عن المكان فى النوع الثانى من الفن الرومانتيكى ألا وهو الموسيقى ، ومادة الموسيقى هى الصوت ، واهتزاز الجسم الداوى ، وليست المادة هنا مادية مكانية إنما هى مثالية زمانية ، ولذا تخرج الموسيقى عن نطاق التأمل الحسى ، وتدخل حصرا فى نطاق الأحاسيس الداخلية . وأخيرا فإن الصوت فى النوع الأخير من الفن الرومانتيكى ألا وهو الشعر أو الفن الكلامى ما هو إلا عبارة عن رمز لا قيمة له بذاته ، أما العنصر الأساسى فى التصوير الشعرى فهو التخيل الشعرى [1] .

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية استمرارا لاتجاهه العقلى الصرف . يقول هيجل « تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف الفنى فى أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيق فى ذاته » [2] .

---

١ ـ أونسيا نيكوف : الجمال عند هيجل ، ص ٥١ .

٢ ـ نفس المرجع : ص ٥٦ .

ويذهب شوبنهور Schopenhaur إلى أن العمل الفنى لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة وبالإرادة . ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلى مصورا كان أو نحاتا إنما يلى فكرته المرتبطة بالإرادة ، حيث ينجز أو يبدع عمله الفنى طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الإرادة . أما الموسيقى وهى أعلى أنـواع الفنون عند شوبنهور فهى تتحد تماما بالفكرة والإرادة ذاتها . وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة (١) .

ويرى جان مارى جويو أن ما يميز الفنان العظيم هـو إحساسه الاصيل بالاشياء ، ولكن من أين تأتى أصالة الإحـساس هذه ؟ أهى فقط إدراك الأشياء إدراكا أسهل وأرهف وأسرع من إدراك سائر الناس ، كما يبدو أحيانا أن تين يعتقد كذلك ؟ كلا فإن أصالة الإحـساس ترجع ، أيضا ، إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبالتالى أملأ بالفلسفة ، إن أصالة الإدراك ترجـع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس، بل أكثر ، إن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم(٢).

ولقد صدق روسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا ، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا قويا ، فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهـؤلاء هم شعراء الطبقة الاولى . أضف إلى ذلك أن قوة الاحساس نفسه عند الشاعر ترجع فى جزء كبير منها إلى قوة الاستقراء

---

1 – Thomas Mann : The living Thoughts of schopenhaur, p. 187

٢ ــ جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١ .

والتعميم التي تجعله يستخرج من الشيء المدرك كل المعاني المبهمة الغامضة التي كان يحويها . لذلك كانت، عظمة العباقرة كما يلاحظ روسكن ، تظهر حتى في طريقتهم في النظر إلى التفاصيل . إن هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشيء ، ويدركون في الوقت نفسه جميع ملامح الجمـــال التي يشترك فيها هذا الشيء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع . أفليس هذا الإدراك التشابه الكلي في الاختلاف الكلي هو بعينه ماكان يطلق عليه ليبنتز إسم الإحساس الفلسفي الحقيقي ؟ إن الصفة الأساسية التي يمتـــاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف (١).

نعم إن على الفنان - يقول جويو - أن يصور لنـا طبيعة واقعية ، صحيح أن على الفنان أن يصور أشجاراً حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله بعيني إنسان لا بعيني بقرة ، يجب أن تنطبع هذه الأشياء التي اجتازت دماغه ، إن صح التعبير، بطابع فكرة الشخصي ، ومن هذا الطابع ... إنما تستمد هذه الأشياء قيمتها الكبرى (٢) . ويؤكد جويو هذا الطابع في غير ذات مرة فهو يقول « لا يستطيع الإنسان أن يقرض الشعر في غير التعبير عن فكره الشخصي ، عن أخص مافي فكره الشخصي » (٣) . ويقول في فقرة أخرى « كل ما نرى في الطبيعة من جمال شعري مرده إلى دماغ الإنسان » (٤) . ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول « ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى لأن الموسيقى ما هي إلا شعر صوتي» (٥) .

---

١ — جويو . المرجع السابق ذكره ص ١٥٢ .
٢ — نفس المرجع . ص ١٥٢ .
٣ — نفس المرجع . ص ١٥٣ .
٤ — نفس المرجع ص ٢٥ .
٥ — نفس المرجع ص ١٥٦ .

ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر إلى اتخاذ الواقع موضوعا له ، فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهرى فحسب ، ولئن كان يحاول أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هذه الحياة هى الحياة المادية الفظة فحسب ، فلكى يصبح الفن فنا طبيعيا حقاً ، يجب أن ينهج نهج الطبيعة نفسها ... لقد وهبت لنا الطبيعة ، أول الأمر التنفس والحياة .. ولكنها لم تكتف بهذا .. بل جعلتنا ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر . « إن العقل الذى يصبح يوما بعد يوم أشد أجزاء الإنسان حيوية وإلحافا ، لا يقتضى اليوم الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم ، إنما تنشأ متعة « الفهم » من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ، وحتى حين يشعر المفكر أنه لن يستنفذ هذه المعرفة التى لا نهاية لها ولا حد» (١) .

ويعتقد جويو تمشيا مع نزعته العقلية تلك أن الفن يمكن أن يصبح أحفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضيره ذلك ، على أنه لا يعنى بقوله هذا أن يأتى شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعرا ، أو أن يأتى روائى عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من فصيلة لنائيات الفلقة. إن مايعنيه جويو هو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلمية التى تظهر الواقع كما هو ، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التى تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ، وتسمو عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الأشياء (٢) .

ومن هذا المنطلق يعتقد جويو أن الوقت سيحين لكى تلتقى أصالة وإبداع

---

١ — جويو . المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

٢ — نفس المرجع ، ص ١٥٣ .

الفنان مع حقائق العلم ونظريات الفلسفة . يقول جويو « سيأتى يوم قريب أو بعيد ، يعود فيصبح من الممكن فيه أن تلتقى الأصالة الشعرية مع إلهامات العلم والفلسفة، لقد كانت كلمة الشاعر تعنى دائما أنه خالق ، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن ، وسيظل كذلك إلى الأبد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، إلى جانب ذلك ، خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار » (١) .

ويذهب بوزانكيت Bosanquet إلى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها (٢) ، وأن اهتمامه سيوجه إلى دراسة التيار الجمالى والفنى من حيث هو تيار عقلى « فما تاريخ الفن الجميل سوى تاريخ الشعور الجمالى الحقيقى...والنظرية الجمالية هى التحليل الفلسفى لهذا الشعور » (٣) . ثم يقرر طبقا لاتجاهه العقلى هذا « ان الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الإدراك العقلى » (٤) .

ويرى بوزانكيت أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحتوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصور ، والتى ترتبط معا فى فى أنســـاق مركبة ، وتظل ترتبط وتندمج حتى يتمكن الشعور من أن يتقبل الكلية للعقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات ، ووحد بينها فى

---

١ — نفس المرجع ، ص ١٥٧ .

2 — Bosanquet, B. : Ahistory of Aesthetic, introduction, London 1892, p. iX.

3 — ibid : ch 2 - p. 2.

4 — Bosanguet, B : Three lectures on aesthetic. London, 1915. p. 7

عمل فنى (١) .

وإذا كانت المخيلة تتدخل فى عملية الإبداع الفنى ، فإن بوزانكيت يسارع إلى القول بأن هذه المخيلة ما هى إلا العقل وهو يمارس نشاطه. يقول بوزانكيت « ليست المخيلة ملكة مستقلة تخلق الصور ، ولكن المخيلة هى العقل وهو يعمل متعقبا ومكتشفا للاحتمالات المختلفة التى تقترحها خبرته المترابطة » (٢) . المخيلة فى مجال الخبرة الفنية تكون حرة غير خاضعة لقوانين محددة أو قواعد تقيدها ، ويمكن تلخيص ذلك كله فى قولنا « إن المخيلة هى العقل وهو يعمل بحرية فى كل مصادر خبرتنا المباشرة » (٣) .

ولما كان التأمل هو ميزة العقل الأولى فإن بوزانكيت يضفى على هذا التأمل ميزة الخلق . يقول بوزانكيت « إن طابع التأمل هو طابع الخلق، وأكثر الأنواع تحقيقا للخلق والإبداع هو الفنان ، أما عاشقى الطبيعة والمشاهدين للفن .. والناقدين للعمل الفنى ... فلا يتوفر لأى منهم عنصر الخلق والإبداع؛ ان الأول والثانى متأملان سلبيان والثالث لايخلق ولكنه ينقد ، أما الفنان فهو خالق مبدع وهو بالتالى متأمل بأدق معنى من معانى التأمل (٤) .

إن العمل الفنى عند بوزانكيت يتمثل فى تركيب الظواهر على أنحاء مختلفة ، وإعادة خلقها على درجات متفاوتة، سواء أكان هذا العمل الفنى

---

١ ـ على عبد المعطى محمد . بوزانكيت قمة المثالية فى انجلترا ، الدار القومية ١٩٧٢ ص ٢٧٠ .

2 Bosonquet, B. : Three lectures on aesthetic, p. 26.

3 — Ibid : p. 29.

٤ ـ على عبد المعطى محمد . المرجع السابق ذكره ص ص ٢٧٠ — ٢٧٢ .

شعراً أم نثراً أم نحتاً أم رسماً أم موسيقى . وأن التركيب وإعادة الخلق هذه يقوم بها العقل . وهنا يتساءل بوزانكيت ألا نجد أنفسنا أمام مشكلة كبيرة تتعلق بالتمثيل ؟ أعنى ألا نجد أمامنا عالما أكبر وأضخم وأعمق من العالم الحقيقى الذى لا تمثيل له ؟ نعم إن عالم شعورنا العقلى ، مادمنا نتمثله ونركب بين مظاهره ونعيد خلقه هو عالم أكبر وأعمق من العالم الحقيقى وهذا يعطينا السبب فى أننا قد ننسخ شيئا بأعمق وأعظم مما يوجد عليه فى الواقع .

والوقع أن أى عمل فنى إذا ماتعمقناه لرأيناه أعمق من الشىء الذى يمثله أو يرسمه أو ينحته ، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية الطبيعة أو نقل مباشر حرفى عنها ، وإنما العملية تتعلق بالشعور الذى يأخذ من الأشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكى تظهر فى ثوب جديد وإطار مبتكر .

ولنتوقف الآن عند عبارة « الطبيعة كما تظهر لنا » ولنتساءل هل هناك طبيعة من نوع اخر ومن نوع ثالث وهكذا ؟ يجيب بوزانكيت إن الطبيعة واحدة ولكن الطبيعة بالنسبة العالم تختلف عن الطبيعة بالنسبة الفنان وتختلف كذلك بالنسبة للمنطقى ... وهكذا دواليك . ولكن ما الذى نقصده بالطبيعة من الناحية التى تخصنا وهى الناحية الجمالية والفنية ؟ إن ما نقصده بالطبيعة هنا هى تلك التى نجد فيها الجمال الطبيعى ، ونجد الأشياء الفنية فى ثناياها ، ويكون الإنسان فيها مركزاً للتمثيلات المختلفة للأشياء جميعها كما تظهر له . إن الطبيعة بالمعنى الجمالى والأغراض الجمالية تعنى « ملاء من روح وصور الأشياء الخارجية التى يتفهمها الإدراك التخيلى بحرية ويعيد تشكيلها فى إبداعات فنية لكى يشبع اهتمامات العقل والشعور » [1] . وهنا تبدو مناصرة بوزانكيت القوية للنظرية

---

1 — Bosanquet ; B : Three Lectures on aesthetic, p. 62.

العقلية فى الإبداع الفنى .

ولقد ذهبت كاترين باتريك Catherine Prtrick إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، ورأت فى مقالين لها نشرا فى عامى ١٩٣٥ ، ١٩٣٧ (١) أن هذا الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هى : -

١ — الاستعداد والتأهب ، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات ، لكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة الإعداد عند ولاس wallas وجيلفورد Guilford .

٢ — مرحلة « الإفراخ » ، إذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر . وهذه تقابل مرحلة التخمر عند ولاس وجيلفورد.

٣ — مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وهى تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيلفورد .

٤ — مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة . وهى تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد (٢) .

ولقد انتهت كاترين باتريك فى مقال ثالث لها ظهر عام ١٩٤١ (٣) إلى أن

1 — Patrick, C : Creatvie thought in poets, Arch, psychol. 1935 & Creative thought in Artists, j, psychol, 1937.

2 - Woodworth; R. : Experminta1 psychology, London, 1954 p. 837.

3 — Patrick; C. : The relation of whole and part in Creatvie thought, Amer. j. psychol. 1941

الفكرة الكلية العامة تسبق الأجزاء فى عملية الإبداع الفنى ، وهذه النتيجة التى دعتها الباحثة ببحث تجريبى تتفق مع ما سبق أن عرضته فى بحثيها السابقين ؛ ذلك أن الفكرة العامة إنما تظهر وتتبلور فى مرحلتين سابقتين على اتجاه الفنان إلى التفاصيل التى لا تظهر إلا فى المرحلة الرابعة والأخيرة .

ويذهب كاسيرر Cassirer إلى أن النشاط الفنى يرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب ، وهو من ثم لا يمكن أن يكون لا عقليا أو صوفيا ، ويستطرد قائلا أنه مهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التى يقوم عليها النشاط الفنى ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الإبداعى الذى يستند إليه كل إنتاج فنى ، فإن من المؤكد أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هى ظاهرة بشرية «باطنة» فى صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طابع عقلى على اعتبار أنها تستند أولا وبالذات إلى معقولية الصور (1) .

أما هربرت ريد Herbert Read فلقد ذهب إلى أن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العالم المرئى وكأنما هو بإزاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلفة بالأسرار . وهنا تجىء الضرورة الباطنة فتملى على الفنان استخدام الفنان قواه الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة فى العالم المرئى فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها فى صورة إبداعية . ويرى ريد أن الإنسان حين يقدم على إبداع أى عمل فنى فإنه إنما يقبل على معركة يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى ،

---

1 — Cassirer, E. : The philosophy of symbolic Forms. New Haven, 1955, vol II introduction p. 25.

بل من أجل وجوده الذهنى ، ومن هنا فإن بداية العمل الفنى ونهايته إنما تكمنان فى عملية إبداع تلك الأشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود . وليس من شأن الفنان أن يخلق عالما ثانيا يضمه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يجىء الفن فيقدم لنا العمل الفنى نفسه وقد أعاد خلقه "الوعى الفنى" ، وكأنما هو قد صنع خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان . ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشرى ، إذ يجىء النشاط الفنى فيخلع ضربا من « الوجود » على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة إلى الشكل أو الصورة Form .. ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى إلى الأشكال أو الصور ، وإنما هو يرقى من الشىء المختلط الذى لا صورة له ، إلى الشىء المتحدد الذى اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهنى فى صميم هذه العملية (١) .

ولقد ذهب جيلفورد إلى أن الإبداع (٢) بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبدع ، واستخدم منهج التحليل العاملى لإيضاح غوامض ظاهرة الإبداع ، وإن كان حديثه يمكن أن ينسحب بدوره على ميدان الابداع الفنى .

والجانب العقلى من الإبداع يمكن أن يفسر بثمانية عوامل : فهناك أولاً ما أسماه جيلفورد بالحساسية للمشكلات ، ولا شك أن المبدع يكون أكثر حساسية وأكثر ميلا وقدرة للاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا . وهناك ثانيا عامل

---

١ — زكريا ابراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ص ٢٤٠ — ٢٤١ .

* انظر عرض ونقد الدكتور مصطفى سويف لدراسات جيلفورد للابداع فى الملحق رقم ١ من كتابه «الأسس النفسية للابداع الفنى» ص ص ٣٣٧ — ٣٦٣ .

إعادة التنظيم أو إعادة التحديد والمقصود به أن كثيراً من المخترعات والإبداعات قد نجمت عن تحوير أو إعادة تنظيم لشيء كان موجودا بالفعل ، وقد لاحظ ثرستون Thurstone أنه كثيراً ما ينحصر حل مشكلة ما «فى إعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة» (١) ، وكذلك اعتبر ولش welch أن « القدرة على إعادة تنظيم الأفكار وإعادة ربطها بسهولة تبعاً لخطة معينة ، جوهرية لكل أنواع التفكير الإبداعى » (٢) . وهناك ثالثاً عامل الطلاقة ويقصد به أن من لديه القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية معينة تكون له فرصة أكبر فى إيجاد أفكار إبداعية ، وهناك رابعاً عامل المرونة ويقصد به درجة السهولة التى يغير بها الشخص وجهة عقلية معينة ، وهناك خامساً عامل الأصالة ، حيث تعتبر القدرة على إنتاج أفكار أصلية عنصراً أساسياً فى التفكير المبدع . ويشير العامل السادس إلى قدرات تحليلية وتأليفية أى تحليل المركبات إلى بسائطها ثم التركيب بين هذه البسائط وتنظيمها على نحو جديد مبتكر . أما العامل السابع فهو يشير إلى قدرة الفرد على التركيب أو التعقد فى البناء التصورى . وأخيراً يشير العامل الثامن إلى التقييم ، فكل فعل إبداعى يتضمن عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييما ، فمن الشروط التى لا بد من توفرها لدى أى مبدع أن يعرف أى مشكلة وأى منهج ينتخب .

ويرى جيلفورد أن عوامل الأصالة والطلاقة والمرونة هى المكونات

---

1 — Thurstone, L.L. : « Creative Talent» j. Application of psychology ed. New york 1952, 18-37

2 — Dougan,C & Welch, L.:Originality Ratings of Department j. App. psychol. 1949, 33, 31-43.

الرئيسية للابداع ، لا فى العلم والاختراع فحسب بل وفى الفنون أيضا [1] . ولا شك أن دراسة جيلفورد السابقة قد أعطت مزيداً من الضوء على جوانب وفيرة تتعلق بالفكر المبدع ، وأنها قد بينت كيف يمكن العقل البشرى بقدراته المختلفة أن يكون أساس ونقطة بداية الإبداع عامة والإبداع الفنى خاصة .

٣ — النظرية الاجتماعية

يقول لويس لافل ، أن الذات هى مقدرة على الوجود Pouvoire d'etre أكثر مما هى وجود » [2] ويضيف آخر قائلا « إن الذات ليست شيئا متحققا بل هى فاعلية لابد من تحقيقها » [3] ويستنتج ثالث من هذين القولين وجود النحن، فيقول إن الغاية الوحيدة للذات هى تحقيق الذات ، ولكن الطريق الموصل من الأنا إلى الأنا لابد من أن يدور حول العالم ، وبالتالى فهو لابد من أن يمر بالآخرين» [4]

ومعنى ذلك أن تحقق الشخصية لايتم إلا فى عالم مشترك ، يشعر فيه الفرد بوجود « النحن » التى هى أسبق من كل تمييز بين « الأنـــا » و « والأنت »

---

1 — GuilFord, j. P. : Creative Abilities in the Arts, Psychol Rev. 1957, 64, 110-118.

2 — Louis Lavelle : « Les puissances du Moi », Flammarion 1948. p.p. 12-13.

3 — René Le Senne : «La Destineé personnelle» Flammarion, 1951. p. 16.

4 — jean La croix : Les Sentiments et la vie Morale. P.U.F. 1968. p. 64.

فالجماعة أسبق من الفرد ، أو النحن أسبق من الأنا ، كما أن أنا الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له . فالذات لا تتحقق إلا إذا اعترفت بوجود (نحن) تتحقق فيه ، إذ أن وجود الأنا لا يتحدد إلا بوجود النحن أو أن الأنا تطمح إلى أن تجعل فرديتها اجتماعية لكي تتحقق فى الوجود. يقول إرنست فيشر «من الجلى أن الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر من كيانه الفردى .. يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية ، يرجوها ويتطلبها .. إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها ، إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلا ، وأقرب إلى العقل والمنطق . وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها .. أنه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد (أنا) عن شيء خارجى وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة إليه ؛ انه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يده . عن طريق العلم والتكنولوجيا ـ يمد هذه (الأنا) المتطلعة المتشوقة لاحتواء العالم ، إلى أبعد حدود مجرات السماء ، وإلى أعمق أسرار الذرة . كما يربط ـ عن طريق الفن ـ هذه (الأنا) الضيقة بالكيان المشترك للناس. وبذلك يجعل فرديته اجتماعية»(١)

ويضيف فيشر فى فقرة أخرى ما يؤكد أن اندماج (الأنـا) (والنحن) إنما يتم عن طريق الفن فيقول : « إن الفن هو الأداة اللازمة لإتمام هـذا الإندماج بين الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم (٢) :

---

١ — إرنست فيشر . ضرورة الفن ص ص ٨ — ٩ .

٢ — نفس المرجع : ٩ .

يرى أنصار النظرية الاجتماعية - وقد عولوا على المجتمع واعتبروه الأساس الجوهرى للفن - أن للفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من الإنتاج الجمعى، سواء قررنا أن الفن وجد مع الإنسان البدائى، أوكان نتاج الدين وهو عندهم ظاهرة اجتماعية، أو كان نتاج لاشعور جمعى، فما اللاشعور الجمعى عندهم إلا جماع تجارب إنسانية، انحدرت من أسلافنا البدائيين عن طريق الأجداد والآباء. بل يذهب يونج Jung إلى أنه إذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها إلينا الوراثة من الأسلاف، فإن نفس الأمر ينطبق على الحالات النفسية، إذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أى وراثة للاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق إلى اللاحق ويكون متحدا لدى الأفراد جميعاً (١).

ومادام الأمر كذلك، فإن بيان الوجه الاجتماعى للفن فى العهود البدائية الأولى، ومن ثم تغلغله فى الأجيال اللاحقة بهذه الصورة الاجتماعية، سوف يكون محل تأكيد أنصار هذه النظرية. وينتج عن ذلك إضافة الشرط التاريخى إلى الشرط الاجتماعى يقول فيشر : إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر مايتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله. لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا المدى، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية : لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل، ولايجوز لنا أن نقلل من مـدى الاستمرار عبر الصراع الطبقى على امتداده، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب الاجتماعى العميق. فتاريخ الإنسانية شأنه شأن العالم ذاته - ليس مجرد

1 — Jung, G. G. : The int·gration of the personality, London 1941. p. 53.

طفرات وتناقضات، وإنما هو أيضا اتصال واستمرار ، فنحن نحتفظ داخـــل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، على حين أنها تحدث فينا أثرها - وذلك غالبا دون أن ندرك - ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت إلى السطح كأنها أشباح الكهف التي غذاها أوديسيوس بدمه. وفي الفترات المختلفة - وتبعا للأوضاع الإجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة - تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتتة .(١)

ومعنى هذا أن العصر الذى ولد فيه فن ما ، ليس مستقلا تماما عن عصور سابقة بل عن أقدم العصور التى ظهر فيها هذا الفن ، ومن ثم تكون مهمة الجيل الفنى اللاحق إضـــافة أو تطوير أو تعديل تراث فنى يحمل قسمات العصور السابقة كلها. يقول فيشر « إن الفن مهما كان وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية ... وكلما زادت معرفتنـــا بالأعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها ، فما الإنسانية إلا نتاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر »(٢) ولهذا نجد بوسبيلوف يقول (وهو لم يفرق بين الجمال والفن) « إن الجمال لم يعد الآن عنصراً خالداً ناشئاً بدوره عن مصادر خالدة أسمى ، أو نتاج تركيب نفسى إنســانى لا يتغير ، بل أصبح من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس ، مشروطاً بالظروف الاجتماعية التـــاريخية ومتغيرا بتغيرها »(٣) ويؤكد بيزوبتوف على هـذا القول فاصـلا الجمال عن الفن بقوله

---

١ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٤.

٢ - ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ١٥.

٣ - ع . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » .ص ٢٢١.

« إن الجمال عامة والفن خاصة بوصفه محصلة النشاط الجمالى مشروطان بالظروف المادية والإجتماعية والتاريخية » (١) ولعل هذا هـــو ما دعى Horticq إلى القول « بأن الجمال ليس واقعة فردية بل هو واقعة تاريخية... وأن الاستطيقا... هى شىء تاريخى محلى » (٢) وهو يعنى بقوله « محلى » أنها تقع فى مجتمع معين وعلى عالم الاجتماع أن يدرسهـــا ويفسرها باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات مدلول تاريخى .

ولقد اهتمت هذه النظرية بإثبـــات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الأولى فها هو سيدنى فنكلشتين يقول « لقد ظهر الفن فى الحياة المشـاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شـــكل موضوعات النفع المـادى مثل الأدوات والأسلحة ... أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية » فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة (٣) كما حدثنا فيشر عمـــا أسماه بآباء الفن فقال : « إن صانع الأدوات الأول الذى شكل الحجر فى صـورة جديدة حتى تخدم الإنسان كان هو الفنان الأول ، والإنسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنـــانا عظيما ، وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشىء الذى خلقته اللغة إلى غيره من النـاس كأداة تنظيم القوة ، والإدارى الأول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان ، كان نبيا فى الفن ، والصياد الأول الذى

---

١ - أ.ن. بيزيتوف . الجمال فى التراث الـكلاسيكى للماركسية اللينينية . مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ص ١٥٢

2 — Hourticq : Encyclopédia de Beaux - Arts, Alcan 1925.p. 28

٣ - سيدنى فنكلشتين . الواقعية فى الفن . ص ص ١٩ — ٢٠

تنكر فى هيئة حيوان ، وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده . والرجل الأول الذى وضع فى العصر الحجرى علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلية ، ورئيس القبيلة الأول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان ... هؤلاء جميعاً هم آباء الفن » (١) .

ونستطيع أنْ نستنتج من قولى ذكاشتين وفيشر السابقين أن الصفات التى ميزت الفن منذ نشأته الأولى هى الإرتباط بصورة العمل ، وبقوة السحر ، وبالصبغة الجمالية ، كما أن الفن كان بمثابة حرفة أو صنعة جماعية، وعن هذه الصفة الأخيرة كتب جوردون تشيلد يقول « إن تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية ، بل هى تقاليد جماعية . وأن خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها فى شكل موحد » (٢) وكتب عن ارتباط الفن البدائى بالسحر يقول « إن العلم العملى جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القدماء كان بالتأكيد يتجسد فى قالب شبه على السحر والطقس الدينى » (٣) ، وكتب فيشر عن ارتباط الفن بالعمل ، ذلك العمل الذى يميز بداية النشاط الإنسانى واستنتج أن الفن مادام مرتبطاً بالعمل ، والعمل قديم قدم الإنســـان ، فإن الفن يبدأ حيث يبدأ الإنسان . يقول فيشر « إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز الجنس

---

١ ـ ارنست فيشر ـ ضرورة الفن ،ص٤٤.

2 — Gordon childe: Man Makes himself, New york 1951, p.81.

3 — Gordon childe: what happened in history, New york 1946, p. 71.

البشرى »(١) ثم يقرن العمل بالسحر فيقول « إن الإنسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر ، فقطعة من الخشب ، أو العظم أو الصوان تشكل لتشابه نموذجاً معيناً ، فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته ، والأشياء المادية تتحول إلى رموز وأسماء ومفاهيم ، والإنسان نفسه يتحول من حيوان إلى إنسان (٢) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية فى المجتمعات البدائية لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة ، لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لأنه كان موضوعها أيضاً ... فكان معظم الشعراء يتناولون فى قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويعبرون فى أشعارهم عن مشاعر جماعية . وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التى يمكن أن نعدها اجتماعية إلى أبعد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور المستمعين إليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم (٣) .

وهكذا ظل فن الإنسان القديم والفن البدائى فى مراحله المختلفة عملا جماعيا بصورة أساسية ، وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهوراً فى مرحلة الإستقرار الزراعى (٤) . ولعل أكبر دليل على اجتماعية الفن والإبداع الفنى أن هذا الفن قد وجد بدون إسم مبدعه ، وحتى من ذكر إسمه على عمل فنى ما ليس هو الفنان وإنما المشرف على العمل الفنى الضخم ما عدا الفترة الكلاسيكية اليونانية . يقول فنكلشتين « وإذا استثنينا فترة الفن الإغريقى الكلاسيكى نجد

---

١ - ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٢١ .

٢ - نفس المرجع . ص ٤٣ .

٣ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٢٢ .

٤ - عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٢ .

أن الأعمال الفنية في المجتمع العبودي لا تحمل أسماء ولا نعرف سوى أسماء قليلة للصناع الفنيين في مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم في الحقيقة موظفون كمثل ذلك المشرف على بناء الهرم والذي يعد واحـــداً من أعظم المشرفين الأوائل أو كرئيس ورشة فنية » (١) .

وجد في القديم إذا فن بدون فنان (عدا بعض استثناءات كما ذكرنا) ومع ذلك فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنهـا كانت فنونا جماعية تعبر عن الإنتاج المشترك ... فلم يكن الإنتاج الشعرى أو المعمارى في البدء إنتاجا فرديا، بل كان إنتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، وهكذا كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشـــاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يبتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر إلى آخر ، وبذلك اندرجت في تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من أفكار مشتركة ، وأخلاق سـائدة ، وخضعت لتطورها وترقيها ونموها وصيرورتها المباشرة (٢) .

والوقع أن الأغانى الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى) ، ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل . غير أن هذه الفنون هي في معظمها من إنتاج الطريق..من إنتاج الشارع ، بما فيه من صناع مستقلين ، وكهنة مارقين، وطلاب

---

١ - سيدنى فنكلشتين . الواقعية في الفن ، ص ٤٠ .

٢ زكريا ابراهيم . مشكلة الفن . ص ص ١٢١–١٢٢ .

على طوافين وصبيان يسعون إلى اتقان حرفة ما ، ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع .

ونحن لانجد الأغانى الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا فى صورة نهائية ، معتمدة ، فهى دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل ، وهى أحيانا تزداد ثراءا وقيمة نتيجة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل إرهافها ، أو لعلها تصبح أرق مما ينبغى .

ويندر جدا التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل الأصلى للعمل الفنى ، إذ أن من طبيعة الفن الشعبى ذاته أن تكون له صور متعددة (١).

ويربط أنصار هـــذه النظرية بين الفن والدين باعتبار أن الدين ظاهرة اجتماعية ، فلقد ذهب دوركايم إلى أن الدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفنون جميعا ، فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ، ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج والصلح والسلام والحرب . ويبدو العنصر الفنى ظاهرا فى مثل هذه الإجتماعات ، فترى الرقص البدائى ، وتسمع الموسيقى البدائية أيضا (٢). وهكذا كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة فى حياة الإنسان وحياة الفن على السواء ، فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الأساطير ، وهى أقدم شكل قصصى عرفه الإنسان ، ثم جاء الفن التشكيلى لكى يجسم فى الصور والتماثيل هذه الأساطير ، ومنذئذ أخذ الفن يصبح ذا مضمون ، ولم يعد مجرد صنع لأدوات الصيد وأوانى الطعام والأسلحة

---

١ - إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ص ٨٤ - ٨٥ .

٢ - محمد على أبوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩

وغيرها من وسائل الحياة كما كان الشأن فى حياة الإنسان القديم . لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر إلى « عقيدة البعث» أى العودة إلى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت . وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملموس فى كل الأطوار التى مر بها الفن وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن - بشتى أشكاله - فى فلكها ، فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر وحفل فى المكان الأول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الأجساد ذاتها التى كان يظن أن الروح تعـــود إليها فى القبر ... أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم من أضرحة إلى مصاطب ثم إلى أهرام تشيد أو كهوف تنحت فى الصخر . وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الأسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، وتحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته . وما تزال قبور الملوك والملكات فى البر الغربى من الأقصر فى صعيد مصر تشيد ببراعات الفنان المصرى القديم [1] .

على أنه لا ينبغى لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القديم كله كان أثرا من آثار العقيدة الدينية وحدها ، فالذى لاشك فيه أن الأوضاع الإجتماعية كان لها كذلك أثرها ، فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة .. وقد عنى الفنان إلى جانب تصوير حياة الملوك بالحياة العادية للبسطاء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصاويره ويكفى أننا لم نتعرف على أساليب الرقص وآلات الموسيقى ، وطرق الزراعة

---

١ - عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ص ص ٣٤-٣٥ .

والوسائل التى كان الفلاح يستخدمها فى فلاحة الأرض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال الصيد فى الماء وفى البرارى ، وغير ذلك ، إلا من خلال الرسوم التى خلفها لنا الفنان المصرى القديم (١) .

فإذا ما انتقلنا إلى الصين لوجدنا أن تأثير العقائد الدينية على الفن كان واضحا ، وأن هذه العقائد قد خلقت فنا شعريا فى الدرجة الأولى . والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى أننا لنجد تصوراتهم للشعر تؤثر فى موضوعاتهم الفنية والتشكيلية وفى أساليبها ، وبخاصة فى فن التصوير الذى يعد بحق أسمى ألوان الفن الصينى مكانة (٢).

وثمة رأى مماثل نجده فى عبارة Raymond Bayer القائلة بأن « نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد » (٣) إذ المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت ولم يلبث المثالون أن تفننوا فى عمل التماثيل الملونة ، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير ، الذى لم يكن يستعمل فى الأصل إلا لتزيين جدران المعابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء والشعر الغنائى وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الإجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ

---

١ - نفس المرجع ص ص ٣٧ - ٣٨ .

٢ - المرجع السابق . ص ٥٢

3 – Raymond Bayer : Traité d'Esthétique, colin, paris, 1956 p. 156.

العصور الوسطى ، لو جدنا أن الكنيسة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون وفي مقدمتها جميعا فن المعمار ، رومانيا كان أم قوطيا ، وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين في صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد في بعض العصور بمثابة أماكن للاجتماعات والمبادلات التجارية والتسليات الإجتماعية (١).

وظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحا كبيرا من الزمان إلا أنها أخذت بعد ذلك في التفكك رويدا رويدا ، حتى انقطعت الصلة في آخر الأمر . يقول فيشر «لم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج حتى انفصمت تماما آخر الأمر ، ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومتحدثا باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الإجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى»(٢).

وفي المجتمع الطبقي تسعى الطبقات إلى تجنيد الفن ــ هذا الصوت القوى للجماعة من أجل خدمة أغراضها الخاصة ، فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغاني المقدسة تتحول إلى أناشيد في الثناء على الحكام ، وانقسم طوطم العشيرة إلى آلهة متعددة للفئات الأرستقراطية المختلفة ، ثم تطور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة في

---

١ ــ زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١١٨ ــ ١١٩

٢ ــ إرنست فيشر . ضرورة الفن . ص ٥٤

الارتجال والتجويد إلى شاعر منشد يرتل أشعاره فى بلاط الملك بغير كورس ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء فى الأسواق . .

حقا لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن القديمة) وانفصل الصوت الفردى عن الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس مازال يتردد فى كل نفس . أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة الأنا ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعيا ... وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا (١) .

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعية إلى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والإنتاج الجمعى ، وأن هذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الإنتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى إنتاجات يحتاجها المجتمع ، هذا فضلا عن الوجه الاجتماعى الظاهر فى كل حرفة وفى كل صناعة وفى كل عمل . والواقع أن المجتمعات حتى فى صورتها الراهنة لا يمكن أن تستغنى عن الفنان باعتباره (الرجل الصانع) والذى يخلع على مصنوعات الإنسان طابعا استطيقيا يجعل منها أشياء محببة إلى افراد المجتمع (٢) . يقول D. Huisman «الحق أنه لا موضع للفصل التام بين الفن والصناعة، لأن الفن هو

---

١ - إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٦٠

2 — Jean casson : Situation de l'Art Moderne, paris 1950. p. 118.

لباب الصناعة ، أو هو الصناعة فى أسمى معانيها ؛ أو هو العمل المتين الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك [١] ».

ويحدثنا آلان فيقول « لكى يتحقق العمل الفنى ، لابد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ، لكى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج العملى » [٢]. وفى فقرة أخرى يطالعنا بقوله « إن القانون الأسمى للابتكار البشرى هو أن المرء لا يبتكر إلا بالعمل » [٣] وفى فقرة ثالثة نجده يحدثنا عن أهمية التنفيذ والذى يصطدم بعوائق المادة فيقول « وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التمنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هى التى تقوم على التنفيذ فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع » [٤]. والواقع أن الفضل يعود إلى آلان فى تذكير الفنانين بدور المادة فى عمليـــة الإبداع ، فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل الحلم » [٥].

أما سوريو فلقد خصص فصلا بأكمله من كتابه « مستقبل الاستطيقا » لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر فى إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة . ولقد قرر سوريو وجود علاقة وثيقة تجمع بين الفن وبين الصناعة من حيث أن كلا منهما يقـــدم لنا بعض

1 — Denis Huisman: L'Esthétique, paris, P.U.F. 1954, ch iv p. 72.

2 — Alain : Systéme des Beaux - Arts, Gallimard 1926. p. 33

3 — ibid : p. 34.

4 — ibid : p. 35.

٥ . زكريا ابراهيم . فلسفة الفن فى الفكر المعاصر . ص١٤٨

موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص (١). والفن فى نظر سوريو هوفى صميمه عمل شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضنى على الإنتاج ... الخ. والفنان مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لابد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف .. الخ . فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلقة، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة. ومعنى هـذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعى ، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع (٢) كذلك يحدثنا فيشر فيقول «ليس الانفعال هو كل شيء بالنسبة إلى الفنـان . بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، ينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن»(٣).

ولـكن هل يعنى ذلك أن ثمة تطابقا كامــــلا بين الفن والصناعة ، وأنه لا فارق بينهما سوى أن الفن يضفى على منتوجاته طابعا استطيقيا ؟ إننا نجـد أنفسنا هنا أمام من يقول بأن الفـكرة فى الصناعة لابد من أن تسبق التنفيذ ، مادامت هى التى تنظمه وتحدده وتتحكم فيه ، على حين أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفنى ، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه ... فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بـــل هى كثيرا ما تتحدد

1 — Souriau, E. L' avenir de l'Esthétique, Alcan 1929, p. 125.

٢ - زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١٠٣.

٣ - إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ١٠

وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج ، على حد تعبير أوجست كونت . ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ ، وحينما يدرك الفنان أهمية (التحقيق) فى الإنتاج الفنى ، فإنه عندئذ لابد من أن يعشق (المهنة) أو (الحرفة) ويعترف لها بالفضل [١].

وقد لخص دوركايم اتجاهات المدرسة الإجتماعية بصدد الفن بقوله إن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا يبنى على خاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقـــدره . وعلى هذا فالفنان فى نظـر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمـع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طـــريق الإختيار اللاشعورى وهـو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع . ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحى ما داموا لا يدركون أيديهم خيوط التأثير الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور ، متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة هى أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل

١ — زكريا ابراهيم : مشكلة الفن • ص ص ١٠١ — ١٠٢

ولكنها مع ذلك موجودة فى المجتمع ، ومشتقة من كيانه ، فالإبداع الفنى قائم على :

١ ـ المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية، والجنس (وهو ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السائدة .

٢ ـ أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

٣ ـ الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان (١).

ويرى سيدنى فنكلشتين بناءا على هذا التصور السوسيولوجى للفن «أن أى نظرية للفن ... تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية .. لاتؤدى إلى مزيد من تطوير الفن ، بل تؤدى إلى عكس ذلك . (٢) كما يؤكد نيقولاييف على أن « الجميل الذى ينشأ عن الإبداع الفنى ... يفهم اجتماعيا » (٣) ويذكر بوسبيلوف « أن الفن .. قد نشأ عن حاجات معينة فى الوعى الاجتماعى » (٤) وفى فقرة أخرى يقول « كانت النظريات الجمالية فى منتصف القرن الماضى والتى نشأت على أساس وضعى اجتماعيا كان أم فيزيولوجيا أم اثنوجرافيا ، خطوة هامة فى تجاوز الأفكار المجردة ، وبإمكاننا القول إذا ما استخدمنا تعبير فيخنر بأن علماء الجمال

---

١ ـ محمد على أبوريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص ١١٢ ، ١١٣ .

٢ ـ سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ص ١٤ .

٣ ـ ب . أ . نيقولاييف . الجمال عند الثوريين الديموقراطيين الروس . مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى . ص ١٠٥

٤ ـ ع . ن . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ، مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى ص ٢٢٠

قد بدؤوا الآن ببناء علم الجمـــال من (الأسفل إلى الأعلى) لا من (الأعلى إلى الأسفل) كما كان الجمـــال أيام كانط وشيلر وهيجل . لقد أخذت المسائل الخاصة بالمصدر الاجتماعي والبيولوجي للأذواق الجمالية وللنشاط الإنساني الجمالي، وكذلك مسألة المصدر التاريخي والاجتماعي للفن المكان الأول من الأهمية الآن . وكانت المادة الأساسية التي استخدمت في حل هذه المسائل الملاحظات العديدة عن حياة القبائل البدائية ونفسيتها وعيشها (١)، ويذهب فيشر إلى القول بأن الفن «لم يكن إنتاجا فرديا بل جماعيا ... ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد الإنسان خارج الجماعة ؛ إذ كان إنفصال الفرد عن الجماعة يعني الموت، أما الجماعة فتعني الحيـــاة ومنعها . وكان الفن بكل أشكاله : اللغة ـ الرقص ـ الأغاني الإيقاعية ـ الطقوس السحرية ، هو النشاط الاجتماعي في أجلى صوره؛ النشاط المشترك بين الجميع ، والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان . ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعي فقدا كاملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجمـــاعة البدائية ، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد محلها » (٢) ويقول في فقرة أخرى إن الفن « يمكن الأنا » من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ، ويمكن أن تكونه » (٣) .

ويعزى إلى تين H. Taine الفضل في إعطاء دفعة قوية للنظرية الاجتماعية فلقد بين في كتابه فلسفة الفن التأثير الكبير للجماعة على الفن ، وقدم لنا نظرية استطيقية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تتحكم في

---

١ ـ المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

٢ ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٤٩ ـ ٥٠

٣ ـ نفس المرجع ، ص ١٦

كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد إتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء . ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستطيقا أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعا أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعى ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية ، حتى يتسنى له التوصل إلى القانون العلمى الذى يتحكم فى سير الترقى الفنى ، بدلا من الإقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع والأصالة الفردية ... الخ . وهكذا عمد تين إلى تطبيق المنهج الطبيعى على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ، وقيمته . وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها ... وإن كنا قد نتوهم أن العمل الفنى هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ، ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة (١) .

لقد تحدث تين عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه ، وقال إن هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره ، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية (٢) . يقول تين « إن ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة متقلبة ، ولكنها فى الحقيقة ـ مثلها فى ذلك كمثل الرياح ذاتها ـ إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة » (٣) .

---

١ ـ زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٢٧ .

٢ ـ مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٢٣٢

3 — Tainc, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p. 11.

ويذهب تين إلى أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية، والصنائع الفنية، والسمات الطرزية؛ بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تشذ على تلك الأساليب الخاصة ... ولهذا يقرر بعض مؤرخي الفن أن بين ميكائيل أنجلو وليوناردو دافنشي ورافائيل من التشابه مالم يستطع واحد منهم أن يفطن إليه؛ فقد أصبح في وسعنا أن ندرك ما في أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر في إيطاليا، وبالتالي فإننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة في أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين (مثلا) في نفس العصر، أو فن المصورين الهولنديين في القرن الثامن عشر [1]. وعندما ننظر إلى شكسبير لأول وهلة، فإنه يبدو لنا كظاهرة مثيرة قد هبطت من السماء، أو كأنه عملاق أتى إلى دنيانا من عالم آخر، بينما نجد أن هناك عددا كبيرا من معاصريه من الدراميين الممتازين أمثال وبستر Webster وفورد Ford وماسينجر Massinger ومارلو Marlowe وبن جونسون Ben gonson وفليشر Flechter ثم بومونت Beaunmont ممن كانوا يكتبون بنفس أسلوبه وبالروح ذاتها، كما أن مسرحهم كانت له نفس الصفات التي كانت لمسرحه، ولقد تناولوا في دراماتهم تلك الشخصيات الحادة العنف التي تناولها شكسبير؛ إذ كانت لديهم نوعية طرازه في غرامياته وتطرفه وروعته مع ذلك، وكذا نفس الأحاسيس الشاعرة المرهفة عن الريف، وعما يتصل بالمناظر الطبيعية، وبالاضافة إلى ذلك العنصر النسائي بنعومته وعمق جاذبيته.

وحينما نزور بلجيكا ونتفقد إنتاج الفنانين في كل من مدينتي بروكسل

١ـ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٦٢ .

وأنفرس وغيرهما من المدن البلجيكية فسرعان ما يتبين لنا كيف أن المصور روبنس Rubens التى تبدو أعماله لأول وهلة وكأنها فريدة لا سابق لها ولا لاحق ، إنما هى متشابهة مع أعمال مجموعة الفنانين المعاصرين له فى بلجيكا . فهناك مثلا الفنان كرايير Crayer الذى يعتبر منافسا له ، ثم آدم فان نورت Adam Van Noort وجيرار زيجير Gerard Zeghers ورومبو Rombouts وفان روس Van Roose ثم فان دايك Van Dyck ، وكانت تجمع أعمال هؤلاء التصويرية وأعمال روبنس نفس الروح ونفس الأسلوب .

ويحدثنا فريتس نوفوتنى Frotz Novotny عن سيزان فيقــول إن الإتجاه الذى اختطه سيزان له جــذور فى الماضى فى أعمال كل من جيوتو Giotto والجريكــو El Greco وكذلك بيتر بروجل Pieter Broghel . ورغم أنه يبدو أن سيزان كان مستقلا ومنعزلا، إلا أنه كان ملمّا بالبيئة الفنية ، ذلك لأنه لا يوجد شىء من العدم ، وأن الفنان إنما يستمد كيانه ووجوده الفنى من العناصر الفنية التى تذخر بها البيئة التى يعيش فى كنفها . وهنا يقول تين « إن البيئة هى التى تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها »(١) فما مثل الفنان الناشىء فى مرحلة التكوين إلا كمثل شجيرة تتغذى بعناصر التربة حتى تصبح دوحة . فإن طابعها وما تتسم به من صفات إنما يرجع إلى عنصر فصيلتها وعوامل الوراثة فيها ، والتربة التى أنبتتها ، وعليهما معا يتوقف ما تبلغه بعد ذلك من نمو وازدهار أو ضمور واضمحلال (٢) .

1 — Taine, H. : philosophie de l'Art, paris 1865. p, 220.

٢ - حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث — دار الفكر العربى — القاهرة ص ٥٨

ويخلص تين إلى القول بأن الجنس والبيئة والزمن هي المسئولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التي تتلاءم مع هذا العمل الفني أو ذاك مثلها في ذلك كمثل درجة الحرارة التي تعد مسئولة عن إمكان نمو هذا النبات أو ذاك في هذه البيئة المعينة أو تلك (١) .

وطبقا لهذا المنظور الذي أتى به تين فإن الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع لايرجع إلى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التي يعيشون في كنفها ، والعصر ، والبيئة ، وعوامل الوراثة . ومعنى هذا أن عملية الإبداع الفني محتمة بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة ، وهذا هو الذي يدعونا إلى أن نحاول الإجابة على سؤال هام هنا وهو ما دور الفنان الفرد في عملية الابداع الفني ؟

وقبل أن نجيب على هذا السؤال علينا أن نعرض لمسألة الأصالة Originality من وجهة النظر السوسيولوجية فيما يتعلق بمسألة الإبداع الفني ؟ الواقع أن ليس ثمة أصالة مطلقة ، فالذي يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن في الواقع عنصرين : تركيب جديد ، ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل في طياتها العناصر القديمة ، كما يتحدد وقت ظهور هذا التركيب عن طريق المجتمع ، فيأتي لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور ... ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذي يخلق الفنان كأنه بطل

---

(١) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٣ .

منتظر ،(١) فأصالة الفنان إذن ليست منبثقة من ذاته بل هي مشروطة بخلفيات اجتماعية وحضارية لم يكن دوره فيها إلا إعادة التركيب بين بعض عناصر هذه الخلفيات القديمة ، وذلك لحاجة المجتمع لهذا التركيب الجديد .

ومعنى هذا أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفني ... ومن هنا فالإبداع الفني كثيراً ما يجيء مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التي تشيع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان ، وحينما ينظر الباحث بعين الاهتمام إلى تلك التأثيرات الحضارية التي عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيرا لتلك الأشكال الاجتماعية التي أثرت على حيـــاة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغلق لا سبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح في وسعنا أن ندرجه تحت طراز فني بعينه ... وهكذا فهم أن الإبداع الفني في إطاره الاجتماعي كثيرا ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التي تتخذ صورا مختلفة لدى الفنانين المختلفين (٢) .

ونستطيع أن نفهم الآن قول أصحاب هذه النظرية من أن أصالة الفنان نسبية وليست مطلقة ، وأنه لا يبتكر أعمـــالا فنية جديدة كل الجدة ، بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو

---

١ ـ محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . ص ص ١٥٥ـ١٥٦

٢ . زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١٥٩ ـ ١٦٠

تحويرات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطة به . ولذا فإن الجديد الذى يأتى به الفنان ضئيل ومحدود بالنسبة إلى ما أسلفه أو تقبله ، وكثيرا ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها »[1] .

ولعل هذا هو مادعى آلان إلى أن يعود فيقرر أن ليس ثمة فن فردى محض على الإطلاق . وكان آلان قد قسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية كالشعر والتصوير مثلا ، وفنون اجتماعية كالعمار والتمثيل المسرحى [2] ؛ ولكنه سرعان ما تبين أن تلك الفنون التى يبدعها فرد واحد ، ومن ثم تكون أصالته مطلقة تعود إليه وحده ـ نقول سرعان ما تبين ـ أنه حتى فى مثل تلك الفنون تتغلغل الروح الجماعية الحضارية فى ثناياها ، فتتبدد الأصـــالة الفردية المطلقة ، وتتشتت فى ضروب فنية سابقة أو معاصرة ، بحيث لا تكون أصالة الفرد ، إلا إعادة تجميع أو تركيب من خضم واسع وعريض سبقه إليه غيره . وهذا القول ينطبق على ما يردده عادة أنصار هذه النظرية من أن الإبداع الفنى ليس إنتاجا فرديا محضا ، بل لا بد لنا من التسليم بأن ليس ثمة خلق من العـــدم .

ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة ، فمن المحال أن تنشأ أى صور فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحى أو الإلهام . فلكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، الذى تكون موجودة فيه من قبل فى مستوى أقل أو

١ ـ زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١٦٠ — ١٦١

2 — **Alain : Systeme des Beaux -Arts, Gallimard 1926, p. 42.**

بصورة غامضة ، كما أن لكل صورة فنية مضمونها الاجتماعى والحضارى على نحو ما بينا . وينتج عن ذلك أنه إذا كان كل جيل جديد يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فإننا نرى مع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد (١) .

نعود الآن إلى سؤالنا المطروح عن دور الفنان الفرد فى عملية الإبداع الفنى ، الواقع أن الفنان الفرد فى ضوء النظرية الإجتماعية هو الذى يبدع العمل الفنى وينفذه ، ولكن هذه النظرية تؤكد أن هذا الفنان الفرد ليس مستقلا عن غيره من الأفراد فى المجتمع ، بل هو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة أو بالعقل الجمعى وأن روح الجماعة هـــذه هى التى ينبع منها إلهامه الفنى الذى يستهدف إشباع حاجات الوسط الإجتماعى الذى يعيش فيه . ولكن لنا أن نسأل هنا ما هو امتياز الفنان عن غيره من الناس وكلهم مشبعون بالروح الجماعية هذه ؟ يجيب أنصار هذه النظرية بقولهم بأن الفنـان أقدر من غيره من الأفراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من الناحية الفنية (٢) . يقـول فيشر « يستطيع الفنان بالمعالجة الأصيلة لموضوع محدد أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت ذاته العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره ، والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان »(٣) . ويقول فى فقرة أخرى إن ذاتية الفنـان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن

---

١ ـ محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٦ .

٢ ـ نفس المرجع ص ١٥١ .

٣ ـ إرنست فيشر ، ضرورة الفن ص ٦٢ .

تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ، ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الإجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا (١).

ويذهب سيدنى فنكلشتين إلى أن الأعمال الفنية هى من إنتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الإجتماعية (٢) ومن ثم فليس فى مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق تيارا فنيا أو مدرسة فنية ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدمغ بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات الطابع الإجتماعى (٣).

ولكن إذا كان الفنان الفرد ينطوى على روح اجتماعية وأخرى أنانية فردية ، فواضح أنه لن يعبر عن مجتمعه وعصره وطبقته إلا إذا كان ثمة تفاعل وتأثير إيجابى بين « الأنا » و « النحن » ولنفرض الآن أن « الأنا » أرادت أن تنفصل أو تثور على « النحن » فكيف يكون الإبداع ها هنا إجتماعيا ؟ يجيب فيشر « كان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الإجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها . أى من صميم وعيه الإجتماعى . وليس من المحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما ، يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع (٤). إلا أن الموقف السلبى للفنان

١ — نفس المرجع : ص ٦٠ .

٢ — سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن . ص ١٤

٣ — محمد على أبوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص ١٨٧ — ١٨٨

٤ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦١

بالنسبة إلى المجتمع ليس إلا موقفا اجتماعيا فى نهاية الأمر ، فما اعتزال الفنان لمجتمعه سوى موقف إيجابى له بدوره الإجتماعية ، وحتى لو فرضنا أن هذا الفنان لم يستوحى المضمون الإجتماعى ، فإنه لا يستطيع أن يعتزل الأسلوب أو الشكل وهنا يجب أن نتوقف للبحث فى مسألة الأسلوب والشكل وهل هما اجتماعيان أم لا .

الواقع أن ما نطلق عليه إسم « الأسلوب » هو التعبير العام فى الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية . فالأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع . ونحن إذا درسنا مسألة الأسلوب ، لوجدنا أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا إرتضوا الخضوع له باختيارهم . وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد . فرغم أن الإنتاج الفردى يمكن أن يختلف ، أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان ... فإن العنصر المشترك يبدو واضحا ... والفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبدأوا دائما من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم إليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبا قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا فاذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغى أن ندرسه فى سياق تاريخ الفن فى مجموعه ، أن ندرسه كحلقة فى سلسلة التطور التاريخى (١) . فالعنصر الاجتماعى هو العامل الحاسم فى الفن ، وهو الذى يحدد الأسلوب .

ولكن ما القول بالنسبة إلى الشكل ؟ يجيب فيشر : الواقع أن الفن تشكيل . . هو إعطاء الأشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذى يجعل من الإنتاج عملا فنيا

---

٢ — نفس المرجع : ص١٩٨

وليس الشكل أمرا عارضا أو طــارئا أو ثانويا ، فقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هى تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة ، وهى وسيلة المحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة . إنها النظام الضرورى للفن والحيـــاة ... فالشكل يعبر عن الغرض الاجتماعى ... إنه الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صور ثابتة ، كما أن المـــواد المستخدمة إلى حدما تتحكم فى الشكل ... إن أشكال الخبرة الفنية ... لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو للاستماع إليها ليست بمجرد نتيجة لإرهاف الحواس، وإنما هى أيضا نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة (١).

وهكـــذا يصبح الفن رمزا للحركات الاجتماعية (٢) ، أو وظيفـة للبنية الاجتماعية (٣) عند أنصار هذه النظرية ، كما تصبح عملية الإبداع الفنى تأليفا أو تركيبا بين عناصر سابقة غذاها التيار الاجتماعى والتاريخى بروحه .

٠٠٠

٤ ـ النظرية السيكولوجية

لا يوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الإبداع الفنى ، شرارة إلهية أو وحى سماوى ، كما لا يوافقون على اعتبار الوعى أو العقل هو أساس عمليـة الإبداع ، ولا يرون أن هذه العملية تخضـع لتأثيرات سوسيولوجية . ومن ثم

---

١ ـ المرجع السابق ، ص ١٩٧ — ٢٠٢

2 — Leven, L. Schucking : The Sociology of Taste, london 1944. trans. E.Dicke p. 63.

3 — Rey, A : Lécons de philosophie p. 364.

فقد راحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مغاير . ووجد فرويد هذا الأصل في اللاشعور الشخصي ، وراحت السيريالية - كحركة فنية - تتعقب خطاه، بينما نادى يونج باللاشعور الجمعي .

علينا إذن أن نتتبع مدرسة التحليل النفسي (فرويد) من ناحية أولى ، ثم نتعقب صدى نظرية هـــذه المدرسة في الحركة السيريالية من ناحية ثانية ، ثم نتناول أخيرا تفسير يونج لعملية الابداع الفني .

أ - مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

على الرغم من أن فرويد قد ذهب إلى أن « طبيعة الإبداع الفني بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي » [1] وقرر في فقرة أخرى أن على التحليل النفسي - للأسف - أن يلقي بأسلحته أمام الفنان الخالق [2] . وأن « التحليل النفسي لا يطلعنا على حقيقة الإبداع وإنما مظاهره فقط وحدوده » [3] فإن هذا لا يمثل إلا تواضعا أو على الأقل تظاهرا بالتواضع ، ذلك أن الإهتمام بتفسير عملية الإبداع الفني كان ضمن اهتمامات فرويد الرئيسية ، كما كان موضع اهتمام تلامذته وأتباعه الذين كتبوا مؤلفات كثيرة وأبحاث عديدة حول هذا الموضوع . ونحن نذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر إرنست جونز E. jones وهانز ساكس H. Sacks وأوتو رانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudoin وأوتو فنيكل O. Fenickel وبروان J. F. Brown وإدموند برجلر E. Bergler .

---

١ - سيجموند فرويد . التحليل النفسي والفن ، دافنشي - دستويفسكي . ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٥ . ص ٩١ .

٢ - نفس المرجع دستويفسكي وجريمة قتل الأب ، ص ٩٤ .

٣ - نفس المرجع ، ليوناردو دافنشي ؛ دراسة في السيكولوجية الجنسية ص ٩١ .

ولقد ذهب فرويد إلى أن الشخصية تتكون من ثلاث قوى : الأنا والأنا الأعلى والهى ، والأنا تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهى ، ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم ، ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد إسم الآليـــات منها : القمع supression والكبت repression والتسامى sublimation والتبرير ، والقلب conversion والتقهقر .. وهكذا وفى حين أن القلب هو الآلية التى ينحل بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصيا فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، فإن التسامى يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم (١) .

إن آراء وتفسيرات فرويد للابداع الفنى يمكن أن نجدها بصفة خاصة فى بحثى فرويد عن « ليوناردو دافينشى ، دارسة فى السيكولوجية الجنسية » ، و « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » ، عدا بعض الآراء المتفرقة التى نجدها فى كتبه وأبحاثه الأخرى . وفى بحثه الأول اعتمد فرويد فى الإبداع الفنى عند ليوناردو دافينشى على دراسة وتحليل وتفسير :

أ — مذكرات دافينشى والتى كتبها بنفسه عن أمور تتعلق بشخصيته وأحداث حياته من أهمها : الحلم الذى رآه وهو لا يزال طفلا صغيراً من أن نسراً ضربه فه بذيله . وما دونه عن وفاة والده . وما كتبه ورسمه عن الطيران .

---

١ ـ مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ص ١٩٥ .

١ — أما عن ذلك الحلم ، فحدث أن كان ليوناردو أثناء تدوينه لبعض الأحداث ، أن قاطع نفسه فجأة ليقتبس ذكرى من سنى حياته المبكرة جدا طرأت على ذهنه فقال :

« يبدو لى ، أنه قد قدر على من قبل ، أن أشغل نفسى تماما بالنسر ، فإنه يطرأ على ذهنى كذكرى قديمة جدا ، فحينما كنت لا أزال فى المهد ، هبط على نسر ، ففتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » .

ويذهب فرويد إلى أن هذه الذكرى الطفلية غريبة بالنسبة إلى مضمونها ، وبالنسبة إلى الوقت الذى ذكرت فيه من حياته ، ولكنه سيأخذ على عاتقه ترجمة هذه الذكرى من لغتها الغريبة إلى لغة مفهومة . فذيل النسر واحد من أكثر الرموز شيوعا ، باعتباره إشارة بديلة لعضو التذكير ، ومن ثم يصبح قول ليوناردو « فتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » مشيرا إلى الرغبة فى أخذ عضو التذكير فى الفم . وحينما يشعر فرويد بأن العادات تستهجن هذا الوضع بإعتباره يمثل أحقر الانحرافات الجنسية ، يعود ويفسر قول ليوناردو السابق تفسيراً أكثر قبولا قائلا إن هذا القول يشير إلى الرغبة فى حلمة ثدى الأم فى فمه . ولكن كان على فرويد أن يفسر استبدال الأم بالنسر ، وهو يتساءل بالفعل ، من أين نشأ هذا النسر وكيف يأتى فى هذا الوضع ؟

ويجيب على نفسه قائلا : لا عجب فى ذلك فإن الأم تمثل ـ فى نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية ـ بصورة النسر . وكان المصريون يعبدون كذلك إلهة للأمومة ، رأسها تشبه رأس النسر ، أو كانت ذات رؤوس كثيرة منها واحدة أو اثنتان على الأقل لنسر ، وكان إسم هذه الإلهة ينطق موت Mut وربما نسأل عما إذا كان الشبه بين هذا الصوت وكلمتنا الألمانية أم (Matter فى الألمانية) شبه

عارض فحسب . وإذن فقد كان للنسر فعلا بعض الصلة بالأم ، ولكن أى فائدة لنا فى ذلك ؟ ألنا الحق فى أن ننسب هذه المعرفة إلى ليوناردو بينما عاش فرانسوا شامبليون أول من نجح فى قراءة الهيروغليفية بين عامى ١٧٩٠ — ١٨٣٢ ؟ ،(١)

ويضيف فرويد إضافة هامة بعد ذلك حيث يذكر أن المصادر القديمة قد علمتنا أن النسر كان رمزاً للأمومة لأنه كان يعتقد أن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا نسور إناث ، وليس فيه ذكور . وهنا يحق لنا أن نتساءل كيف يتم التلقيح فى النسور إذا لم توجد إلا الإناث ؟ وتكون الإجابة أنه فى وقت معين تتوقف هذه الطيور فى خلال طيرانها وتفتح مهابلها وتتلقح بواسطة الريح .

ولا يستبعد فرويد أن يكون ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصاً وأن معرفته بالتاريخ الطبيعى كانت واسعة ، كما أن مدينة ميلانو الإيطالية كانت، بالفعل المكان الرئيسى لفن طبع الكتب ، علاوة على أن آباء الكنيسة كانوا معتادين على رواية خرافة النسر هذه كدليل ضد أولئك الذين يشككون فى التاريخ المقدس ، فإذا كانت النسور — حسب أفضل المعلومات من التراث القديم — قد قيل بأنها تترك نفسها تلقح بواسطة الريح ، فلماذا لا يكون نفس الشىء قد حدث ولو مرة واحدة لأنثى بشرية ؟ والنتيجة أن ليوناردو لم يعدم الأصل الذى استقى منه هذه الأسطورة .

إن هذه الذكرى تعنى بالنسبة إلى ليوناردو بأنه كان أيضاً — مثل هذا

---

١ - فرويد ، ليوناردو دافينشى ص ص ٣٢ — ٣٣ .

النسر — طفلا له أم لكن ليس له أب. وقد أضيف إلى هذا صدى اللذة التي ذاقها من ثدي أمه .

ويحبذ فرويد أن يكون انتقال ليوناردو من أحضان أمه إلى بيت أبيه قد تم حينما كان عمر ليوناردو ما بين ثلاث وخمس سنوات ، إلا أن ذلك - يقول فرويد — قد أصبح أمراً متأخراً جداً ، ففي البداية تثبتت ثلاث أو أربــع سنوات من انطباعات الحياة : وتكونت أنواع من ردود الأفعال نحو العالم الخارجي وهي مما لا يمكن أن تجردها أبدا من أهميتها أية تجارب تأتي بعد ذلك . وإذ كان صحيحاً أن ذكريات الطفولة التي لا يمكن فهمها ذات أهمية قصوى في تكوين لا شعور الشخص ، فإن الحقيقة المرتبطة بحلم النسر الذي مر به ليوناردو في السنين الأولى من عمره وحيدا مع أمه ، لا بد وأنها كانت ذات تأثير حاسم على تكوين حياته الداخلية . (١)

ولكن كيف تحولت الأم إلى نسر يلصق ذيله بفم الطفل مع أننا ذكرنا أن هذا الذيل هو عضو التذكير ؟ وبمعنى آخر كيف تكون الأم ذات طبيعة أنثوية ذكورية في نفس الوقت ؟ هنا يعود فرويد بنا إلى الإلهة Mut ويذكر عنها خاصية جديدة هي أنها كانت تتشكل على هيئة قضيبية ، فكان جسدها - الذي كان يتميز بأثدائها كأنثى — يحمل أيضا عضو التذكــير في حال انتصاب ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية . كما يذكر فرويد أن إيزيس isis ، وحاتحور Hathor ، ونيت Neith في مصر ، وأثينا إلهة اليونان ، صورن في الأصل وهن خنثات أو مزدوجات الجنس Diherma Phroditic ؛ كما أن نفس الامر قد انطبق على كثير من آلهة اليونان ، وخاصة آلهة الطائفة الديونوسيوسية ،

---

١ ـ نفس المرجع . ص ٣٧ .

وكذلك الامر بالنسبة لافروديت ، التى وصفت فيما بعد بأنها إلهة الحب الأنثوى ولعل المقصود من إضافة القضيب إلى الجسد الأنثـوى هو الدلالة على قوة الطبيعة الخلاقة البدائية ، وأن ذلك يؤدى إلى تمثيل صحيح للكمال الإلهى (١) .

ويقودنا فرويد بعد ذلك إلى نظريات الجنسية الطفلية علة يجد تيرا معينا أكبر لتفسير حلم ليوناردو ، فيذكر أن الطفل الذكر حينما يوجه فى البدء فضوله نحو لغز الحياة الجنسية ، فإنه يكون واقعا تحت سيطرة الاهتمام بأعضائه الجنسية الخاصة . ويجد هذا الجزء عظيم القيمة وشديد الأهمية ، وليس أمامه إلا أن يفترض أن جميع الاشخاص ـ والنساء أيضا ـ يملكون عضوا مثل الذى يملكه هو ، إذ لا يمكنه أن يتخيل عضوا آخـر له نفس القيمة لدى الاناث .
ويستمر فرويد فى تفصيله لهذه النظريات والتحدث عن عقدة الخصاء وينتهى إلى ترجمة حلم ليوناردو عن ذيل النسر بقوله على لسان ليوناردو « فى ذلك الوقت حينما وجهت فضولى الشديد نحو أمى ، كنت لا أزال أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوى » ويستطرد فرويد قائلا « تلك شهادة أخـرى من بحث ليوناردو الجنسى السابق لأوانه ، أصبحت فى رأينا حاسمة فى حياته كلها » (٢) .

ويفسر فرويد مرض ليوناردو بالجنسية المثلية بأنه كان يحتفظ بحب أمه فى لا شعوره ، ومن ثم فقد ظل مخلصا لها . وحينما يبدو ـ كعاشق ـ متعقبا الصبيان ، فإنه كان يهرب بذلك بالفعل من النساء اللاتى يمكن أن يتسببن له فى أن يكون خائنا لأمه ، وهكذا أصبح ليوناردو مريضا بالجنسية المثلية عن طريق علاقاته الشبقية بأمه (٣) .

---

١ ـ نفس المرجع ، ص ٤٢ .
٢ ـ فرويد ، ليوناردو دافنشى ، ص ٤٦
٣ ـ نفس المرجع ص ٥٧ .

ولقد وهبت الطبيعة الرحيمة ليوناردو المقـــدرة على أن يعبر فى أنواع إنتاجه الفنى عن أصفى مشاعره النفسية الخـافية حتى عليه ، وسنرى ذلك حينما نتحدث عن إبداعاته وأعمـاله الفنية .

٢ ـــ أما ما دونه ليوناردو عن وفاة والده ، فيبدو فيه خطأ شكلى صغير لا يخفى عن فطنة المحلل النفسى وهو هنا فرويد نفسه . كتب ليوناردو يقول: « فى التاسع من يوليو ١٥٠٤ ، يوم الأربعـاء ، فى الساعة السابعة ، مات سير بييرو دافينشى ، الموثق بقصر آل بوديستا ـ أبى ، فى الساعة السابعة . كان فى الثمانين من عمره ، وترك عشرة أبناء وبنتين » .

والخطأ البسيط هنا يكمن فى أن تقدير الوقت « فى الساعة السابعة » قد تكرر مرتين، كما لو كان ليوناردو قد نسى فى نهاية الجملة أنه كتبها توا فى بدايتها ،وقد كان يمكن ـ دون القمع الشديد عند ليوناردو ـ أن تقرأ مذكراته فى اليوميات على النحو التالى « اليوم ، فى الساعة السابعة ، مات أبى سير بييرو دافينشى ، يا لأبى المسكين » إلا أن استبدال ذلك بالتقرير اللامبالى ينعى ساعة الوفـاة بمجرد المذكـرة من كل شجن ، ويجعلنا ندرك أنه كان هناك شىء يجرى إخفاؤه أو قمعه (١) .

إن ليوناردو لا يستطيع الامتناع ـ وهو طفل يرغب أمه ـ عن الرغبة فى أن يضع نفسه فى مكان أبيه ، وأن يمثل نفسه به فى مخيلته ، وأخيرا أن يجعل مهمة حياته أن ينتصر عليه ، وحينما عاش ليوناردو مع أبيه وزوجة أبيه وهو فى الخامسة من عمره ، فمن المؤكد أن زوجة أبيه الصغيرة البييرا قد حلت محل أمه فى إحساسه ، وهذا هو ما أدخله فى علاقة المنافسة مع أبيه .. علاقة

---

١ ـــ نفس المرجع ص ٧٢ .

تقليد أبيه والتفوق عليه . فلقد لعب الأب دور السيد المهذب العظيم مع الفتاة الريفية المسكينة (أم ليوناردو) . ومن ثم احتفظ الإبن بالحافز لأن يلعب أيضا دور السيد العظيم . لقد كان لدى ليوناردو شعور قوى « بأن يبعد الملك عن منصبه » ، وأن يبين بالضبط كيف تبدو المرتبة العليا الحقيقية .

إن كل من يعمل كفنان - يقول فرويد - يحس بالتأكيد إحساس الأب نحو أعماله ، فلقد كان لتقمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاسمة فى أعماله الفنية ، كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها ، تماما كما كان أبوه لا يشغل نفسه به ، ولم تستطع مظاهر ضيقه الأخيرة بأبيه أن تغير شيئا فى هذا الدافع ، طالما أنه نشأ عن انطباعات السنين الأولى من الطفولة ، ولما كان الكبت قد ظل لا شعوريا ، فإنه لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخرة [١] .

ويستنتج فرويد هنا نتيجة هامة وهى أنه إذا كان تقليد أبيه قد أضره كفنان ، فإن مقاومته ضد الأب ربما كانت العامل المحدد الطفلى لمآثره العظيمة كفنان . ويربط فرويد بين مقاومة ليوناردو للأب وبين تحرره من أفكار الثقاة القدامى ، مستعينا بنص ذكره سايدلتز فى الجزء الثانى من مؤلفه عن ليوناردو يقول فيه : إن ليوناردو ذكر « أن كل من يستشهد بالثقاة فى الأفكار المتنازع عليها ، يعمل بذاكرته أكثر مما يعمل بعقله » . ومعنى هذا النص أن ليوناردو كان يفضل أن يعتمد على ملاحظته وعلى حكمه الخاص . وهو حين كان يحقر السلطة ، ويرفض تقليد القدماء ، كان ينادى على الدوام بدراسة الطبيعة بإعتبارها مصدر كل حكمة ، وكان فى الوقت نفسه يردد هذا فى أسمى تسامى ، وإعلاء يمكن أن يبلغه إنسان ، ذلك الإعلاء الذى كان قد فرض نفسه

---

١ - نفس المرجع : ص٧٣ .

على الصبي الصغير الذي ملأ العالم بالإعجاب » (١) .

ويستطرد فرويد في تحليلاته فيذكر أن القدماء والسلطة يتطابقان مع الآب، وأما الطبيعة فإنها تتطابق مع الأم ، وأن ليوناردو كان قادرا على أن يوجد وحده دون سند من سلطة أو من ثقة قديم ، وأن هذا لم يكن ممكنا لو لم يحرم من أبيه في سني حياته الأولى .

٣ ـ عندما شاهد « ليوناردو » لأول مرة في حياته ، الجليد على قمم جبال الألب ، يعلو الرقعة الخضراء الشاسعة التي كست أرض لومباردها برمتها ، شعر بحيوية جديدة تدب في كيانه ، فقد أحس أن هذه المساحة الشاسعة من الأراضي الجديدة عليه ، هي قطعة من نفسه وجزء من وجوده . وعندما بدأ في الصعود على جبل « ألبانو » مرت بذاكرته أحداث حياته الطويلة التي قطع منها حوالي نصف قرن من الزمان .. وعندما بلغ ليوناردو قدرا كبيرا من الإرتفاع ، داعبته ذكرى طفولته من جديد ، فقد شاهد طير الكركي عاليا ، ويكاد صراخه المحسوس يصل إلى أذنيه ، وهو يكاد يحسد الطير على قدرته على الطيران .

وتحمله الذكرى إلى يوم أن حرر الطيور الصغيرة من سجنها في منزل جده ، حينما أطلقها حرة بعد أن فتح لها الأقفاص ، وما اعتراه من متعة وفرح عندما رآها تسبح من جديد في فضاء الكون وهي حرة طليقة . وتذكر كذلك ما قصه عليه الراهب في مدرسته الأولى عن تاريخ « إكاروس بن ديدالوس » أول من راودته فكرة الطيران بأجنحة من شمع ، وكيف كانت إجابته وأي ليوناردو على أستاذه الراهب عندما سأله عن أعظم إسم لامع في التاريخ القديم فأجاب على الفور : إكاروس بن ديدالوس .

---

٢ ـ نفس المرجع : ص ٧٥ .

تذكر ليوناردو كل ذلك ، كما تذكر نشوته واغتباطه وسروره عندما شاهد لأول مرة على برج الأجراس بكاتدرائية « ماريا دل فيورى » بمدينة فلورنسا لوحات الحفر البارز التي عملها « جيوتو » والتي مثل فيها جميع الفنون والعلوم ، وفيها شخصية غريبة المظهر تبعث على الضحك لرجـــل ضخم هو « ديدالوس » مغطى من قمة رأسه إلى قدميه بريش الطير (١) .

في هذه الظروف كتب ليوناردو عبارة عن الطيران تعبر عن رغبته في أن يكون هو نفسه قادرا على محاكاة فن الطيران ، إذ كتب يقول « إن الطائر البشرى سوف يقوم بأول طيران له ، مالئا العالم بالبهجة ، فتشغل كل الكتابات بشهرته ، جاعلا مجدا خالدا للعش الذى يقفز إليه » (٢) ويعقب فرويد على هذا النص بقوله : إن من المحتمل أن تكون لدى ليوناردو الرغبة في القـــدرة ـ أحيانا ـ على الطيران . ونحن نعرف من الرغبة التي تتحقق في أحلام الناس أى غبطة يتوقعها المرء من تحليل هـذا الأمل ، ثم يتساءل فرويد : لماذا يحلم كثير من الناس أنهم قادرون على الطيران ؟ ويجيب على ذلك بقوله : إن الطيران أو التحول إلى طير في الحلم ما هو إلا إخفاء لرغبة أخرى ، يستطيع المرء أن يصل إلى إدراكها بواسطة أكثر من وسيلة لغـــوية أو حقيقية ، ذلك أن الأقدمين كانوا يصورون القضيب ذا أجنحة ، كما تعبر التسمية الشعبية عن نشاط الإنسان الجنسى في اللغة الألمانية بكلمة يطير Vogel ، كما يسمى عضو التذكير مباشرة بالطائر عند الإيطاليين .

ومعنى هذا أن الطيران في الحلم يشير إلى التشوق إلى القدرة على الاتصـــال

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، ص ص ٦٣-٦٤.

٢ ـ فرويد . ليوناردو دافنشى ص٧٧

الجنسى وهذه رغبة طفلية مبكرة ، فالأطفال تلهبهم خلال سنى الطفولة الرغبة فى أن يصبحوا كبارا ، وفى أن يحاكوا البالغين ،وتحرك هذه الرغبة كل ألعابهم؛ فإذا شعر الأطفال خلال بحثهم الجنسى أن البالغين يعرفون شيئا ما عجيبا عن هذا الميدان الغامض والهام ، وعما هو محظور عليهم معرفته ، أو فعله ، تنتابهم رغبة عارمة فى معرفته ، ويحلمون به فى صورة الطيران ، أو يعدون تلك الرغبة الخفية لأحلامهم المتأخرة بالطيران . وهكذا فإن فن الطيران الذى بلغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية (١) .

ب ـ كتابات ليوناردو عن أمور غير شخصية ، أهمها رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وما دونه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

١ ـــ فلقد ذهب فرويد فى رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت إلى أن النحاتين ينالهم من رشاش الجير حظ عظيم ، مع ما فى ذلك من دلالات جنسية . يقول دافينشى « إن وجه النحات ملطخ تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى أنه ليشبه خبازا ، إنه مغطى بشظايا الرخام ، حتى ليبدو كما لو كانت الدنيا قد أمطرت ثلجا على ظهره ، وبيته ملىء بشظايا الأحجار والأتربة ... وأما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لأن الرسام يكون مهندم الملابس ، يجلس فى ارتياح كبير أمام عمله ، يغمس فرشاته بلطف وبكل رقة فى الألوان الجميلة ، يرتدى من الملابس المزركشة ما يشاء ، وبيته عامر باللوحات الجميلة ، كما أنه نظيف خال من أى بقع . إنه يتمتع بالصحبة أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص ما أعمالا ممتعة مختلفة ، ويمكنه أن يستمع لكل هذا بلذة كبيرة دون أن يزعجه دق من المطرقة أو أى أصوات أخرى » .

---

١ ـــ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص ص ٧٨-٧٩ .

٢ — ومن الأمور غير الشخصية أيضا ما كتبه دافينشى عن العلاقة بين الحب والمعرفة . يقول دافينشى : « ليس للانسان حق فى أن يحب أو يكره أى شىء ، إذا لم يكن قد اكتسب معرفة تامة بطبيعته » ويقول فى فقرة أخرى من مقاله عن فن الرسم : « إن الحب العظيم حقا ينبع من المعرفة العظيمة بموضوع الحب ، فإذا لم تكن تعرفه فإنك لن تملك إلا أن تحبه قليلا أو لا تحبه على الإطلاق » .

ويعلق فرويد على ما قاله دافينشى بقوله : ليس صحيحا أن الناس يمتنعون عن الحب أو الكراهية حتى يكونوا قد درسوا وأصبحوا على دراية بطبيعة الموضوع الذى يودون أن يبذلوا له هذه العواطف ، فهم على العكس يحبون قهرا ، وتقودهم الدوافع العاطفية التى لا صلة لها بالمعرفة ، والتى يضعف الفكر والتأمل آثارها أيا كانت .

إلا أن فرويد يستنتج أنه لا بد وأن يكون الحب عند دافينشى مقيــدا بالمعرفة ، إذ يقول « ويبدو أن الحالة كانت كذلك بالفعل بالنسبة إليه ؛ فقد كانت عواطفه محكومة بدافع البحث وخاضعة له ، فهو لم يكن يحب ولم يكن يكره ، وإنما كان يسأل نفسه متى يكون ذلك ، ما الذى كان عليه أن يحبه أو يكرهه ، وعلام يدل ؟ وهكذا كان مدفوعا فى البدء إلى الظهور محايدا بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح . وخلال هذا العمل فى البحث ، تخلص كل من الحب والكراهية من أغراضها وتحولا إلى نسق واحد ، إلى مسألة عقلية » (١) .

ولعل هذا يفسر لنا سبب جدب حياة دافينشى من الحب ، يقول فرويد : « ألا يحب المرء قبل أن يبلغ معرفة كاملة بالشىء الذى يحبه أمر يستلزم التباطؤ»

---

١ — فرويد « ليوناردو دافينشي » ص ١٨

وهو شيء ضار، فالمرء حينما يبلغ المعرفة فى النهاية لا يحب ولا يكره بصورة خالصة، إنما يظل بعيدا عن الحب وعن الكراهية، عندئذ يكون المرء قد بحث بدلا من أن يكون قد أحب، وربمـــا كانت حيـاة ليوناردو لهذا السبب مجدبة تماما فى الحب، أكثر من حياة آخرين من عظماء الرجال أو عظماء الفنانين، ويبدو أنه قد فاتته العواطف الجامحة من النوع الذى يهز الروح هزا ويستهلكها، والتى يعيش فيها الآخرون أفضل أجزاء حياتهم » (١) .

ج ـــ ما كتبه عنه بعض المؤرخين من نبأ اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان، إذ ذكروا أن ليوناردو بينما كان لا يزال يعيش كصبي فى بيت سيده فيروكيو أتهم مع شبان آخرين بعلاقات جنسية مثلية محظورة، وانتهى الأمر بعدم ثبوت شيء عليه .

ذلك أن ليوناردو قد تورط مع جماعة من الشبان ينتمى بعضهم إلى أسرات من شرفاء ونبلاء فرنسا فى قضية أخذ عليهم فيها اتهامهم بالقيام بجرائم شذوذ جنسى . واقتضى الأمر استدعاءهم جميعا للتحقيق معهم أمام قاضى المدينة، وهى قضية تدل المستندات على أنه لم ينته الحكم فيها بالإدانة أو رفض الاتهام، وذلك لافتقارها إلى البرهان (٢) .

كما ذكر بعض مؤرخى سيرته أنه كان يحيط نفسه بغلمان وشبان وســـام يتخذهم تلاميذا، فلقد اتخذ ليوناردو الصبى سالائى Salai مساعدا له فى مرسمه، ولم يكن يتعدى عمره العاشرة، ويذكر فسارى عن هذا الصبى، أنه ظريف جميل، له خصلات شعر غزيرة متجعدة، حاز إعجاب (ليوناردو) وحبه .

---

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص١٩

٢ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ٥٨ .

ولكن سوء طالع ليوناردو أن الصبى مع ما اتسم به من حسن فى الوجه والمظهر كان على خلق غريب ، فكان كذابا جشعا شرها غـــير أمين ، (٤) ومع ذلك احتفظ ليوناردو به . ومن تلاميذه ماركو دى أوجيونو وكان عمره سبعة عشر عاما حينما التحق بمرسم ليوناردو ، ومنهم جيوفانى أنطـــونيو بولترافيو Boltraffio ولويجى بورترار دينو L. Bortrardino وأمبروجيو دابريديز Amborgio da predis وتشيزار داسيستو Cesare da Sesto والمصـــور سودوما Sodoma . وقد صحبه تلميذه فرانشيسكو ميلتزى إلى فرنســا وبقى معه حتى وفاته ، وكان يدعوه هو نفسه وريثا له . وجدير بالذكر أن هؤلاء التلاميذ جميعا كانوا يمتازون بالجمال ، وأنهم كانوا يلتحقون بمرسم ليوناردو إما خلال عهد الطفولة أو عهد الشباب .

٥ ـ ملاحظات أخرى تتعلق بأن دافينشى قلما كان يكمل لوحاته وأن حياته لم يدخلها إسم إمرأة فقط كزوجة أو حبيبة .

٦ ـ كان دافينشى يكره أن يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الأشياء التى بدأها وتركها دون أن يكملها فى معظم الأحيان ، كذلك لم يكن يعنى إلا عناية ضئيلة جدا بالمصير المستقبل لأعماله ... وكانت هذه الطريقة فى العمل هى التى ألحقت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه نحو فنه لغـــزا .

ويذكر فرويد أن ليوناردو كان يفر من العمل ، ولا يبالى بمصيره ، وأن هذا السلوك ظهر عند ليوناردو فى أعلى درجاته . ولقد نقل سولمى E. Solmi تعبيرا لأحد تلامذة ليوناردو يقول فيه « لقد ظلت سورناه الأخيرتان

٤ ـ نفس المرجع ، ص١٢٤

ليدا Leda والقديس يوحنا المعمدان ناقصتين ، ويشير لومازو وهو الذى أكمل نسخة من لوحة « العشاء الأخير » ـ يشير ـ فى إحدى الأغنيات إلى عدم قابلية ليوناردو لإكمال عمله ... ويحكى أحـــد معاصريه وهو الروائى ماتيو بانديلى ـ الذى كان فى ذلك الوقت راهبا صغيرا فى الدير ـ أنه كانت تمر به أيام دون أن يضع يده على الفرشاة ، وكان يقف فى بعض الأحيان ساعات أمام اللوحة ، وكان يستشعر الرضا من دراستة بنفسه ، وكان فى أحيان أخرى يأتى إلى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلانيز حيث وضع نموذجا لتمثال الفارس افرنسيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشاة إلى أحد الأشخاص ثم يتوقف فورا . ويذكر فسارى أن ليوناردو ظل يعمل أعـــواما فى صورة موناليزا دون أن يقدر على إكمالها . ويذكر سولمى أن « رغبة ليوناردو التى لا تهدأ لفهم كل الأشياء المحيطة به ، مع تفكـــيره الدؤوب لاكتشاف أعمق أسرار الأشياء الكاملة ، قد حكمت على أعمال ليوناردو بأن تظل ناقصة إلى الأبد » (١)

٢ ـ ومن هذه الملاحظات أيضا أن دافينشى لم تدخل فى حياته إمرأة قط اللهم إلا اسم أمه ، وأنه لم يتزوج ، ولم تكن له علاقة عاطفية ناضجة . وفى هذا يقول فرويد : من المشكوك فيه أن يكون ليوناردو قد ضاجع إمرأة ، ولم يعرف عنه أنه دخل فى علاقة روحية صميمة مع إمرأة .. كما لا يستطيع المرء أن ينسب إليه درجة عالية من النشاط الجنسى .

ويبدو أن هذا الأمر كان معروفا أثناء حياة ليوناردو ذاتها ، ففى حديث هامس دار بين الملك فرانسوا الأول وبين شاعره سانت جيليس Saint Gelais

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص١٦

فى حضور ليوناردو الذى تمسك بعدم بيع موناليزا للملك بحجة عدم اكتمالها بعد .. قال الشاعر فى صوت خافت للملك حتى لا يسمعه ليوناردو :

أنه لا يعتقد أن هذه المرأة « جيوكوندا » أى الموناليزا تختلف فى شىء عن غيرها من السيــــدات اللاتى قابلهن الفنان ، فالمعروف أنه لم يحب قط واحدة منهن ، ولا من غيرهن طوال حياته ،وكان راضيا بذلك كل الرضا ، وليس هو فى حاجة إلى حبهن . ثم بالغ الشاعر فى همسه حتى كاد ألا يسمعه الملك نفسه، وبإبتسامة ماكرة أضاف الشاعر إلى ما قاله شيئا يحتمل كثيرا أن تكون كلماته خارجة عن اللياقة والاحتشام حول الحب السقراطى ، وفلسفة سقراط الحكيم فى هذا المجال ، حائما حول ليوناردو وتلاميذه ، وما هم عليه من جمال الوجه والقــــوام [1] .

ويفسر فرويد ذلك فيقول : أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنيــــة أو العملية . وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسى إلى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى ، ليست ذات طبيعة جنسية . فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى فى خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من الليبدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة .

هـ - بعض الصور التى تركها الفنان، وتعتبر مكتملة مثل الموناليزا ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن . ويظهر فيها جميعا إبتسامة فاتنة حائرة إبتدعها ليوناردو على شفاه كل شخصياته الأنثوية .

---

١ -أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ١٦٦.

٤ ـ لقد سال مداد الأقلام ، كثيرا ولدرجة كبيرة جدا ، حول ابتسامة الموناليزا ، فذهب جروبير إلى « أن من يطيل النظر فى موناليزا لا بد وأن يفقد صوابه » ويقرر موتر فى كتابه تاريخ فن الرسم الجزء الأول «أن مايفتن الناظر هو الجاذبية السحرية فى ابتسامة موناليزا ، لقد كتب مئات من الشعراء والكتاب عن هذه المرأة التى تبدو الآن وهى تبتسم لنا بطريقة مضللة،وتحملق فى المكان ببرود وبلا حياة ، لكن لم يحل أحد لغز هذه الابتسامة ، ولم يفسر أحد أفكارها » . كما يذكر موتر « أن المرء ليعرف أى لغز مطلسم وفاتن قد وضعته موناليزا جيوكوندا ما يزيد على أربعة قـرون أمام المعجبين » . وذهب الإيطالى أنجلو كونتى فى كتابه عن ليوناردو دافينشى إلى أن المرأة كانت تبتسم فى هدوء ملكى، تظهر وتختفى على التعاقب خلف الستار الضاحك،وتذوب فى قصيدة ابتسامتها غرائز الغزو المتوحش ، وكل ميراث جنسها ، الرغبة فى الغواية ونصب الشباك ، وفتنة الخوف ، والرقة التى تخفى غرضا قاسيا ... كانت تضحك بالخير والشر ، القسوة والحنان ، الوداعة والشراسة » .

ويذهب فرويد إلى أن ابتسامة الموناليزا قد فتنت ليوناردو نفسه بما لا يقل عن فتنتها لكل النظارة طوال القرون الأربعة الماضية ، ومن هنا فإن هـذه الابتسامة الآسرة عادت بالتالى للظهور فى كل صوره وصور تلاميذه . وحيث أن موناليزا ليوناردو كانت لوحة لشخص ، فإننا لا نستطيع أن ندعى أنه كان قد أضاف إلى وجهها سمة من عنده ؛ تستعصى على التعبير ، صفة لم تكن هى نفسها تملكها . ويبدو أنه قد وجد هذه الابتسامة فى نموذجه ، وأصبح مفتونا بها ، حتى أنه ـ من ذلك الوقت فصاعدا ـ كان يهبها لكل مخلوقات خياله الحر ، وقد عبرت كونستا نتينوفا عن ذلك بقولها « خلال الفترة الطويلة التى شغل الفنان نفسه فيها بصورة موناليزا جيوكوندا ، دخل مظاهر الرقة فى ملامح

وجه هذه الأنثى بنوع من التعاطف بحيث تقل تلك الملامح ،وخاصة الابتسامة الغامضة ، والنظرة الغريبة ، إلى كل الوجوه التى رسمها بعد ذلك ، إذ يمكن إدراك وجوه الغرابة التقليدية لجيوكوندا كذلك فى صورة يوحنا المعمدان فى اللوفر ، ولكنها تتميز - فوق كل شيء - بوضوح تام فى ملامح مارى فى صورة القديسة آن فى اللوفر » (١) .

ولقد ذهب هيرز فيلد Herz Feld فى كتابه عن ليوناردو دافنشى إلى أن ملامح موناليزا قد سيطرت على روح ليوناردو بنوع من التعاطف الغامض منذ وقت لا يذكره . وذهب باتر فى كتابه عن عصر النهضة إلى « أن صورة الموناليزا فرضت نفسها منذ الطفولة على إخراج أحلام ليوناردو ، وأنها لم تكن إلا مثله الأعلى للمرأة وقد تجسدت وظهرت أخيرا » . أما فرويد فيرى أن ليوناردو كان مفتونا بابتسامة موناليزا ، لأنها أيقظت فيه شيئا كان قد هجع فى نفسه زمنا طويلا ، كذكرى قديمة على أقصى احتمال ، وكانت هذه الذكرى من الأهمية بدرجة كافية حتى تلازمه منذ أن حدثت . لقد كان مجبرا على أن يمدها بتعبير جديد ، وأن ما يؤكده باتر من أننا نستطيع أن نرى صورة كصورة موناليزا تفرض ذاتها من طفولة ليوناردو على إخراج أحلامه ، يبدو جديرا بالتصديق ، ويستحق أن يؤخذ أخذا حرفيا (٢) .

لقد كان لهذه الابتسامة الحلوة الغريبة علاقة قديمة منذ طفولته ومنذ الفترات الأولى التى قضاها بين ذراعى أمه الحبيبة ، فابتسامة موناليزا فى واقع أمرها ليست غريبة عليه ، فقد آنسته فى ابتسامة أمه ، وانطبعت فى ذهنه انطباعا ،

---

١ ـ فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص ص ٦١ — ٦٢ .

٢ . فرويد . ليوناردو دافينشى ، ص ٦٣

كما يخيم على عقل الإنسان صورة لما يشغله من أمور يتعلق بها ويحن إليها (١) .

٢ — ذكر فسارى أن أول محاولات ليوناردو الفنية كانت هى «رؤوس النساء الضاحكات» وتفسير ذلك أن ليوناردو صنع فى شبابه بعض رؤوس من الجبس لإناث ضاحكات ، أعيد صنعها بالجص ، وبعض رؤوس أطفال كانت جميلة كأنما خلقتها يد إله .

وعلى هذا النحو تكون بداية ممارسة ليوناردو للفن قد تمثلت فى نوعين من الموضوعات ، وهى يمكن أن تخبرنا — يقـول فرويد — على التذكر نوعى الموضوعات الجنسية اللذين استنتجناهما من تحليل حلمه النسر ؛ فإذا كانت رؤوس الأطفال الجميلة تمثلا جديدا لشخصه أيام طفولته ، فلا تكون النساء الضاحكات إذن غير تمثل جديد لكاترينا أمه . وأن ثمة احتمال كبير فى أن أمه كانت لها تلك الابتسامة الغامضة التى افتقدها ، أو التى فتنته كثـيرا حينما وجـدها ثانية فى مونا ليزا (٢) وكان قد سبق له أن مثل تلك الابتسامة فى « رؤوس النساء الضاحكات » .

٣ — أما لوحة القديسة آن فهى تمثل القديسة آن والعذراء والمسيح الطفل. وهى تبين الابتسامة الليوناردية مصورة بجمال رائع فى رأس الأنثيين . فى هذه الصورة تجلس العذراء على حجر أمها، منحنية إلى الأمام ، تمد كلا من ذراعيها. وراء الصبى الذى يلعب مع حمل صغير ، والذى لابد قد ضايقه قليلا ، أما الجدة فقد أسندت إحدى ذراعيها الظاهرتين على فخدها وهى تنظر إلى الاثنين فى

---

١ — أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، ص ١٠١ .

٢ — فرويد ، ليوناردو دافينشى ، ص ص ٦٣ — ٦٤

ابتسامة مغتبطة ، أما الابتسامة التى ترسم على شفتى كل من المرأتين فإنها ــ رغم كونها نفس الابتسامة التى ترتسم على شفتى موناليزا بطريقة لا يخطىء المرء فى إدراكها ــ فقد فقدت طابعها المشئوم الغامض ، وصارت تعبر عن غبطة هادئة . تقول كونستانتينوفا «تنظر مريم بحنان إلى طفلها الحبيب بابتسامة تذكر المرء بالتعبير الغامض فى الجيوكوندا» وتذكر فى موضع آخر أن «ابتسامة الجيوكوندا تفيض على ملامح مريم» .

ويرى فرويد أن الناظر حينما يستغرق فى تأمل هذه الصورة لا يسعه إلا أن يقرر أن ليوناردو وحده هو الذى يمكن أن يكون قد رسم هذه الصورة . طالما أنه هو فحسب الذى استطاع أن يخلق حلم النسر ، ذلك أن الصورة تحتوى على مركب تاريخ طفولة ليوناردو ، والتفاصيل يمكن إيضاحها بأشد انطباعات حياته صميمية . إنه لم يجد فى بيت أبيه زوجة الأب العطوفة دونا البييرا فحسب ، بل وجد أيضا جدته أم أبيه « مونا لوشيا » ، التى سنفترض أنها لم تكن أقل حنانا عليه مما يمكن أن تكون الجدات . ولا بد أن هذا الظرف قد أمده بحقائق لتمثيل طفولة ترعاها أم وجدة ، كما أن سمة ظاهرة أخرى فى الصورة ، تفترض دلالة أعظم ؛ إن القديسة آن أم مريم ، وجدة الصبى ، التى لا بد أنها كانت عشابة أم ربما تكون قد صورت هنا أكثر نضجا بعض الشىء وأكثر جدية من العذراء مريم ، وإن كانت لا تزال سيدة صغيرة ذات جمال لم يذبل بعد ... والحق أن ليوناردو قد جعل للصبى أمان : إحداهما هى التى مدت ذراعيها وراءه ، والأخرى هى التى فى الخلفية ، وكلتاهما تبدوان بابتسامة السعادة الأمومية المغتبطة .

ويذهب فرويد إلى أن ... هذه الصفة المميزة فى الصورة لم تخفق فى إثارة

دهشة المؤلفين ، فيرى موثر ـ مثلا ـ ان ليوناردو لم يستطع أن يحـــد نفسه لرسم المتقدمين فى السن ، والتغضنات والتجعدات ، ولهذا رسم القديسة آن أيضا كامرأة ذات جمال متألق ، وأنكر آخرون إمكانية تساوى عمر الأم وإبنتها . أما فرويد فقد أخذ على عاتقه تحليل هذه الصورة وتفسيرها ، فذهب إلى أن طفولة ليوناردو كانت عجيبة شأن هذه الصورة تماماً ، فقد كان له أمان : الأولى أمه الحقيقية كاترينا ، التى انتزع منها ، فى عمر مابين الثالثة والخامسة ، وأم ثانية صغيرة حنونة ، هى دونا البيرا ، زوجة أبيه . وهو إذ ربط حقيقة طفولته هذه بالحقيقة المذكورة سابقاً ، ومزجهما فى مزيج متسق واحد ، صاغت المجموعة ـ المؤلفة من القديسة آن والعذراء مريم والطفل ـ ذاتها فيه .

إن صورة الأمومة البعيدة عن الطفل ، المسماه جدة ، تتطابق فى مظهرها وفى علاقتها المكانية بالطفل مع الأم الحقيقية الأولى كاترينا . لقد نفى الفنان وألغى فعلا بابتسامة القديسة آن المغتبطة المختلفة عن تلك التى عانتها الأم التعسة لما أرغمت على أن تعطى إبنها لمنافستها الارستقراطية فى حبيبها السابق (١) .

٤ ــ لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامة أمه ، فوقع طويلا تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة فى مثل هذا الحنان من شفاه النساء . ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاته ، وزود كل صورة بها ، حيث أنجزها بنفسه ، أو حيث أنجزها تلاميذه تحت توجيهه ، كما فى لوحة ليدا ولوحة يوحنا المعمدان ولوحة

١ ـ فرويد ، ليوناردو دافنشى ، ٦٤ — ٦٦

باخوس . إن اللوحتين الأخيرتين نوعان من نفس النمط حيث تتحد فيها الطبيعة الذكورية والأنثوية (١) .

ولقد أشار إلى هذا الملك فرانسوا الأول حين رأى بعض هذه اللوحات وكان ذلك أثناء حوار دار بين الملك وشاعره في وجود ليوناردو ، إذ سأل الملك عن أحد الصور وأجابه الشاعر جيليس : إذا اعتمدنا على الصورة وتفاصيلها في حكمنا ، فإن ما نراه فيها من عناقيد العنب المتراصة يوحي بأن الصورة تعبير عن إله الخمر باخوس وأشار الملك إلى صورة أخرى مجاورة وقال : ولمن هذه الصورة ؟ وأجاب الشاعر بعد تردد : إنها تبدو كسابقتها ؛ فهي لباخوس كذلك .

وتنقل الملك فرانسوا بنظره بين الصورتين ثم قال : إن هذا لأمر عجيب ... الشعر ، الصدر ، الوجه ، كلها تشبه إلى حد كبير جسم الفتاة ... ثم أعقب ذلك برهة صمت وهدوء ، قطعه الملك قائلا : والابتسامة كذلك ، تبدو وكأنها نفس ابتسامة موناليزا . ورد الشاعر على جلالته قائلا : ربما هي خنثى (أي تجمع بين الذكورة والأنوثة) . ولما سأله الملك وما المقصود بهذا ؟ أجاب الشاعر بما يذكر الملك بالخرافة القديمة التي تناولت الحديث عن المخلوقات التي تخلق بطبيعتها جامعة بين صفات الذكر والأنثى على غاية من من جمال الخلقة وروعتها ما يندر وجوده في المخلوقات الأخرى . وبعد فترة من الوقت والنقاش وجه الملك حديثه إلى ليوناردو قائلا : أوضح لنا يا أستاذي ما نحن فيه من شكوك : لمن هذه الصورة لباخوس أم للخنثى ؟

---

١ ـ نفس المرجع . ص ص ٦٨ ـ ٦٩ .

وتكلم ليوناردو فقال : لا هذا ولا ذاك ياصاحب الجلالة . وعلت وجهه حمرة خجل كمن أتى عملا خاطئاً ثم قال : هذه صورة « يوحنا البشير » وقال الملك : البشير !! إن هذا يكاد يكون مستحيلا . . ما هذا الذى تقوله ؟ ولكنه عند مااقترب من الصورة فاحصاً لاحظ فى الخلفية القائمة الصليب المشكل من قصبة الغاب ، وفى حيرة هز رأسه .. إن هذا الخلط بين المقدس والمدنس خيل له دنساً وفى نفس الوقت وجدها صورة مناسبة موفقة (١) .

* * *

وفى نهاية بحث فرويد عن ليوناردو دافنشى يذكرنا فرويد بأن الغرض من بحثه هو تفسير أنواع الكف أو المنع فى حياة ليوناردو الجنسية وفى نشاطه الفنى ، ويجمل ما استطاع أن يكشفه على النحو التالى :

لقد حرم مولد ليوناردو غير الشرعى من التـأثر بأب ربما حتى عامه الخامس ، وتركه ذلك لتدليل حنون ، من أم كان هو عزاءها الوحيد . وقد أدخله تقبيل أمه له قبل بلوغه الجنسى فى مرحلة من النشاط الجنسى الطفلى الذى لم يظهر منه بصورة محددة إلا مظهر واحد منفرد ، أعنى كثافة أبحاثه الجنسية الطفلية . لقد تنبه باعث البحث والفضول تنبيها قويا بفعل انطباعه منذ طفولته المبكرة ، واكتسبت منطقة الفم المثيرة أهميتها التى لم تزل أبداً .

وقد وضعت نوبة عنيفة من الكبت نهاية لهذا الافراط الطفلى ، وخلقت الاستعدادات التى صارت ظاهرة فى سنوات البلوغ . وكانت أكثر نتائج هذه النوبة فاعلية تحاشيه لكل أنواع النشاط الحسى الفظ . لقد كان ليوناردو قادراً على أن يمارس حياة زهد ، وأن يعطى انطباع شخص فاقد القدرة

١ ـ أحمد أحمد يوسف ، ليوناردو دافنشى ص ص ١٦٧ – ١٦٨

الجنسية ، وحينما طغت على الصبي أمواج تهيج البلوغ لم تجعله مريضاً بإجباره على الأشكال البديلة المكافئة والضاره . ونظراً لإبشاره المبكر للفضول الجنسي ، فإن الجزء الأكبر من حاجاته الجنسية قد أمكن إعلاؤه إلى تعطش عام إلى المعرفة . وهكذا أفلت من الكبت ، واتجه جزء ضئيل جداً من الليبيدو إلى الأغراض الجنسية التي اتجهت نتيجة لكبت حب الأم إلى الجنسية المثلية والتعلق بالغلمان .

ويظهر لنا ليوناردو ـ من فترة طفولته الغامضة ـ كفنان ورسام ومثال بفضل هذه الموهبة الواضحة التي يحتمل أن يكون قد دعمها التيقظ المبكر لباعث البحث في سنوات طفولته الأولى . ونحن نؤكد أن ما يخلقه الفنان يعطي متنفسا أيضا لرغبته الجنسية ، ونستطيع في حالة ليوناردو أن نشير إلى أن المعلومات التي يذيعها فساري أعني لوحاته لرؤوس النساء الضاحكات والغلمان الوسام ، أو تمثلاته للموضوعات الجنسية قد جذبت الانتباه من بين محاولاته الفنية الأولى. ويبدو أن ليوناردو كان يعمل في البداية ـ خلال شبابه الغض ـ بطريقة خالية من ممارسة الكف ؟ وحينما اتخذ من أبيه نموذجا لسلوكه الخارجي في الحياة مضى خلال فترة من القوة الرجولية الخلاقة ووفرة الإنتاج الفني في ميلانو حيث وجد ـ وقد ساعده القدر ـ بديلا لأبيه في الدوق لودفيكو اسفورزا، غير أننا سريعا ما نجد تأكيدا لخبرتنا القائلة بأن معظم الكبت الشامل لحياة جنسية حقيقية لا يكفل أكثر الظروف ملاءمة لممارسة الميول الجنسية بعد إعلائها. لقد تبدى النمط الذي فرضته الحياة الجنسية ؛ إذ بدأ نشاطه وقدرته على اتخاذ القرارات السريعة يخفقان ، وأصبح ميله للتأمل والتباطؤ ملحوظا كأمر مثير للانزعاج في لوحة « العشاء الأخير » ، وبفعل تأثير ذلك في أسلوبه الفني ، كان لهذا الميل أثر حاسم على مصير ذلك الرسام العظيم .

وقد ظهرت لديه ـ بطريقة بطيئة ـ عملية لا يمكن أن تقارن إلا بمظاهر النكوص عند العصابيين ، فإن التطور الذى حوله إلى فنان فى البلوغ قد بوغت بالعملية التى كانت العوامل المحددة لها قد تمت فى الطفولة المبكرة ، وأدى الإعلاء الثانى لغريزته الشبقية إلى الإعلاء الأصلى الذى كان الطريق قد مهد لحدوثه فى مناسبة حدوث الكبت الاول لقد أصبح باحثا فى خدمة فنه ، ويعد ذلك بعيدا عن فنه ومستقلا عنه .

وعندما فقد راعيه ، أى البديل عن أبيه ، وعندما تزايدت المصاعب فى حياته ، اتسع التحول النكوصى إتساعا ضخما فى أبعاد شخصيته ، فأصبح يضيق بالفرشاة . وهنا حقق ماضى طفولته المسيطرة عليه . وعلى أى حال ، فيبدو أن البحث (أى المعرفة النظرية) الذى حل آنئذ محل إنتاجه الفنى قد ولد سماتا معينة تضحت نشاط براعته اللاشعورية . ولو حظ هـــذا فى شراهته ، وفى تعسفه الذى لا نظير له ، وفى افتقاره إلى المقدرة عـــلى تكييف نفسه مع الظروف الفعلية .

وفى ذروة حياته ، فى سن الاعوام الأولى من الخمسينات ، فى الوقت الذى يعترى فيه الخصائص الجنسية للمرأة تغير نكوصى ، وحينما يعترى الليبيدو عند الرجل تقدم نشط فى أحيان كثيرة ، اعتراه هو تحول جديد ، وأصبحت طبقة عميقة من محتواه النفسى نشطة ثانية لكن هذا النكوص الآخر كان ذا فائدة لفنه ، الذى كان فى حالة تدهور ، لقد قابل المرأة التى أيقظت فيه ذكرى ابتسامه أمه الفاتنة السعيدة الشهوية ، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنبه الذى هداه فى بداية مجهوداته الفنية حينما رسم المـــرأة المبتسمة ، رسم موناليزا والقديسة آن ، وعددا من الصور الغامضة التى كانت تتميز بابتسامة مبهمة . وقد

أفلح بمساعدة مشاعره الشبقية القديمة فى أن يتغلب مرة أخرى على الكف فى فنه وقد ذبل هذا التطور مع تقدم العمر ، لكن ـ قبل ذلك ـ كان عقله قد ارتفع إلى أعلى مقدرة فى فلسفته فى الحياة ، التى كانت تسبق زمانه بمسافة كبيرة (١).

وهكذا تكون العوامل المحددة لسلوك دافينشى... قد تشكلت فى الطفولة وأنها كانت ذات طابع شبقى . وهكذا نرى أن حاضر الفنان ـ طبقا لهذا التفسير ليس سوى نتيجة لماضيه البعيد . والمغالاة فى قيمة مرحلة الطفولة وفى قيمة الدوافع الشبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدى بوجه عام (٢).

• • •

وفى بحث فرويد الثانى عن « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » (٣) يرجع فرويد إبداع دستويفسكى الفنى إلى اللاشعور الذى تكون فى سنى حياته الأولى ولنترك الآن فرويد يطلعنا على تفسير ذلك .

يقرر فرويد فى مستهل بحثه أن شخصية دستويفسكى تتميز بأربعة أوجه : الفنان الخالق ، والأخلاقى ، والعصابى ، والآثم أو المجرم. اما عن دستويفسكى كفنان خالق فإن فرويد يضعه فى مكانة شكسبير ، من حيث أن الأخـوة كارامازوف تعتبر عنده أعظم رواية كتبت على الإطلاق ، كما أن عرض دستويفسكى لشخصية المحقق الكبير فى هذه الرواية لا يمكن إلا أن يقدر

---

١ ـ فرويد ، ليوناردو دافنشى ، ص ص ٨٠ ـ ٨٨ .

٢ ـ مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى ، ص ٧٧

٣ ـ كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ ، وهو الآن يمثل الفصل ٢١ من المجلد الخامس من كتابات فرويد المجمعة ، نيويورك ١٩٥٩ .

تقديرا فائقا . ويعلن فرويد صراحة أن على التحليل النفسى أن يعلن عدم مقدرته أمام مشكلة الفنان الخالق .

أما النظر إليه باعتباره أخلاقيا ، فهى موضع بحث دقيـــق ، ذلك لأن دستويفسكى الذى قيل عنه أنه نفذ من خلال أعماق الخطيئة ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يبلغ أعلى قمة للأخلاق ، عاد بعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة إلى وضع انتكاس تمثل فى خضوعه لكل من السلطتين الزمنية والروحية ، أى إحترام كل من القيصر والإله المسيحى والقومية الروسية بمعناها الضيق . ومن ثم فقد قذف دستويفسكى بعيدا بالفرصة التى أتيحت له لأن يصير معلما للإنسانية ومحررا لها ، وجعل من نفسه أحد سجانيها ، لدرجة أنه ترك للأجيال توجيه اللوم له على فشله الذى سببه عصابه .

أما دستويفسكى كعصابى ، فيذكر فرويد أنه كان يسمى نفسه مصروعا وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التى كانت تأتى مصحوبة بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط . ولقد أصبح ما يسمى صرعا الآن مجرد عرض من أعرض العصاب ، ويمكن تسميته بأنه صرع هستيرى أو هستيريا حادة ، ويميل فرويد إلى تأكيد أن تلك النوبات الهستيرية كانت تعود إلى فترة بعيدة فى طفولته ، وأن عليه أن يتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعد محنة الصدمة التى تلقاها فى سن الثانية عشرة ، أى مقتل أبيه . وقد يكون هناك ما يمكن أن يقال عن هذه النقطة إذا ما ثبت أن تلك النوبات انقطعت أثناء منفاه فى سيبيريا .

أما النظر إليه كآثم أو مجرم فإنه يثير معارضة شديدة ، ولكن فرويد يرى أن دستويفسكى تميز كما يتميز الآثم بأنانية لاحدود لها ، وبباعث هدام قوى

وما ينجم عنها من انعدام الحب والإفتقار إلى التقدير العاطفى للموضوعات الإنسانية . ويذهب فرويد إلى أن دستويفسكى كان يختار شخصياته بحيث تعكس بديلا مماثلا داخل ذاته ، وأن هذه الشخصيات تميزت بالأنانية والقدرة الهائلة على الهدم ، ويفسر فرويد ذلك بقوله « إن غريزة الهدم القوية عند دستويفسكى ، التى ربما كان يمكن أن تجعل منه - بسهولة - مجرما ، كانت موجهة فى حياته الفعلية أساسا ضد شخصه هو وإلى الداخل بدلا من الخارج ، وهكذا كانت تجد تعبيرا عنها كنزعة ما سوكية وإحساس بالذنب ، ومع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التى تظهر فى انفعاليته ، وحبه للايلام ، وعدم تسامحه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم ، تلك السمات التى تظهر أيضا فى الطريقة التى يعامل بها - كمؤلف - قراءه (١) .

ويقرر فرويد أن ثمة صلة ظاهرة بين إبداع دستويفسكى للأخوة كارامازوف وبين مصير والد دستويفسكى نفسه ، خصوصا إبداع دستويفسكى لشخصية قاتل الأب فى روايته السالفة، فيذكر أن دستويفسكى كان يعانى نوبات لها دلالة الموت فى أعوامه الأولى قبل وقوع الصرع بزمن طويل ،وكانت هذه النوبات تتألف من حالات من السبات والغفوة ، وأن المرض قد دهمه فجأة بينما كان لا يزال صبيا فى صورة اكتئاب مفاجىء لا أساس له ، وشعور كما لو أنه على وشك أن يموت . ويذكر شقيقه فى هذا الصدد أن دستويفسكى كان معتادا - حتى فى أوقات صحته - أن يترك إلى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب للنوم يقول فيها أنه ربما يسقط أثناء الليل فى حالة من النوم الشبيه بالموت ، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمسة أيام . ويفسر فرويد هذه

---

١ - فرويد : دستويفسكى وجريمة قتل الأب ، ص٩٦

النوبات الشبيهة بالموت بقوله « أنها تدل على تقمص شخص ميت ، سواء كان شخصا ميتا بالفعل أم كان شخصا ما يزال على قيد الحياة ، ولكن ترغب الذات فى موته ، والحالات الأخيرة هى الأكثر أهمية ، إذ عندئذ تصبح النوبة قيمة العقاب ، فالمرء كان يرغب فى أن يموت شخص آخر ، والآن أصبح هو هذا الشخص الآخر وقد أمات نفسه ... وتؤكد نظرية التحليل النفسى بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة ، بالنسبة إلى الصبى ، أباه . وأن النوبة التى اصطلحنا على تسميتها بأنها هستيرية إنما هى عقاب للذات على رغبة الموت موجهة ضد أب مكروه (١) » .

ويضيف فرويد إلى أن الكراهية التى تهدف إلى التخلص من الأب كمنافس يضاف لها عادة قدر من الحنين له ، وهذان الموقفان الذهنيان يرتبطان ليخلقا تقمصا لشخص الأب : فيود الصبى أن يكون فى مكان والده لأنه يعجب به ويريد أن يصبح مثله ولأنه يريد أيضا أن يبعده عن طريقه . ويقف هذا التطور الكلى عندئذ أمام عائق قوى ؛ ففى لحظة معينة يصل الطفل إلى فهم أن محاولة إبعاد الأب كمنافس قد يعاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فإنه ـ خوفا من الخصاء ـ يصرف النظر عن رغبته فى امتلاك أمه والتخلص من أبيه ، وطالما مكثت هذه الرغبة فى اللاشعور فإنها تشكل أساس الشعور بالذنب أى المصير السوى لما يسمى « عقدة أوديب » .

ويفسر فرويد ظهور الجنسية المثلية التى تتبدى فى الدور الهام الذى تلعبه علاقات صداقة دستويفسكى مع الذكور فى حياته ، وموقفه اللين الغريب نحو المنافسين فى الحب ، خصوصا تجاه عشيق زوجته ، وفى أمثلة أخرى من رواياته

---

١ ـ فرويد ، دستويفسكى وجريمة قتل الأب ، ص١٠٢

بأن دستويفسكى كان لديه استعدادا للثنائية الجنسية ، وهى شرط هام من الشروط المعززة للعصاب أما سبب مرض الثنائية الجنسية فهو يرجـــع إلى اتجاه الطفل نحو الانحراف تجاه الأنوثة ليضع نفسه مكان أمه وليقوم بدورها كموضوع لحب أبيه ، لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحـــل مستحيلا ؛ إذ أن معنى أن يكون الطفل محبوبا من أبيه كامرأة أن يتعرض بالضرورة للخصاء . ومن ثم فإن كلا الدافعين : كراهية الأب والدخول فى علاقة حب مع الأب يعانيان الكبت .

وبالرغم من كل شىء فإن تقمص شخص الأب يتخذ مكانا ثابتا فى الأنا ، مكونا الأنا الأعلى ، فإذا كان الأب قاسيا عنيفا جافا ، فإن الأنا الأعلى يصبح ساديا ، ويصبح الأنا ما سوكيا أى سلبيا بطريقة أنثوية . ويجد الأنا نفسه فى حاجة إلى العقاب الذى يحقق له الإشباع ، وفى سوء المعاملة التى يلاقيها من الأنا الأعلى أى فى الشعور بالذنب .

وطبقا لهذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالمـــوت التى كانت تعتريه مبكرا على أنها تقمص للأب فى جانب من الأنا ، قام به الأنا الأعلى كنوع من العقاب « إنك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو «الآن أنت أبوك، ولكنك أب ميت » ذلك هو ميكانيزم الأعراض الهستيرية المنظم ، وبعد ذلك « الآن أبوك يقتلك أنت » (١) .

ويميل فرويد ـ على عكس ما ذكر دستويفسكى نفسه وكثير من الدارسين ـ إلى القول بأن دستويفسكى تخلص من نوباته فى سيبيريا ، ويفسر ذلك بأنه

---

١ ـ نفس المرجع ، ص١٠٦

إذا كانت نوباته هي عقابه . فإنه لم يعد بحاجة إليها حينما كان يعاقب بطريقة أخرى ، ذلك لأن الحكم على دستويفسكى بالإعدام - كسجين سياسى - كان حكما ظالما ، ولابد أنه كان يعلم ذلك ، لكنه قبل هذا العقاب الذى لم يكن يستحقه بين يدى الأب البديل - القيصر - كعوض عن العقاب الذى يستحقه على خطيئته ضد أبيه الفعلى ، فهو بدلا من أن يعاقب نفسه عوقب بواسطة بديل أبيه (١) .

لقد أدى نشر كتابات دستويفسكى بعد موته ، ونشر يوميات زوجته إلى إلقاء مزيد من الضوء على حادثة هامة فى حياته ، وهى الفترة التى قضاها فى ألمانيا ، والتى كان فيها مدفوعا فى هوس إلى المقامرة ، إذ أنه لم يكن ليستريح أبدا حتى يفقد كل شىء ، وكان القمار بالنسبة له طريقة أخرى لمعاقبة الذات . لقد كان يعطى زوجته الضعيفة - يوما بعد يوم - وعدا أو كلمة شرف ألا يعود للعب ، ولكنه كان يحنث دائما بوعده ،وحينما كانت خسائره تؤدى به وبها دائما إلى أبشع حالات العوز ،كان يستمد من هذا إشباعا مرضيا ثانيا ؛ إذ كان يستطيع عندئذ أن يسب ويهين نفسه أمامها ، وأن يدعوها لأن تحتقره وأن تحس بالأسف لأنها تزوجت مثل هذا الخاطىء العجوز . وحينما كان يخفف العبء عن ضميرة بهذا ، يبدأ الأمر كله مرة أخرى فى اليوم التالى . وكان دستويفسكى حينما تشبع شعوره بالذنب أنواع العقاب التى يوقعها على نفسه ، كانت ضروب الكف التى تقع على عمله تصير أقل قسوة ، وكان يسمح لنفسه أن يتخذ خطوات قليلة فى عمله الفنى .

إلا أن فرويد يرجع هوس دستويفسكى بالمقامرة إلى رغبته أيام كان

---

١ - نفس المرجع ، ص ١٠٧

صبيا فى أن تطلعه أمه بنفسها على الحياة الجنسية لتنقذه من المضار البشعة التى يسببها الاستمناء، ولما لم يحدث ذلك تحول الاستمناء إلى هوس القمار ، وهـذا التحول يفضحه التأكيد على النشاط الإنفعالى لليدين ، فالرغبة العارمة فى اللعب تعادل الدافع القديم إلى ممارسة الاستمناء ، واللعب هى الكلمة الفعلية التى تستخدم فى التربية لوصف نشاط اليدين فى أعضاء التذكير .

• • •

لننظر الآن فى عمل ديستويفسكى الفنى، الأخوة كارمازوف ، لنرى كيف أن إبداعه كان تركيبه النفسى منذ الطفولة . ذلك التركيب الذى أوضحناه آنفا . ففى هذه الرواية ترتكب جريمة قتل الأب لكن بيد إنسان آخر ، وهـــذا الإنسان الآخر تربطه بالرجل المقتول نفس علاقة البنوة التى تربطه بالبطل ديمترى ، ودافع المنافسة الجنسية فى حالة الشخص الآخر معترف بهصراحة ؛ إنه أخ البطل ، وأنها لحقيقة ملحوظة أن دستويفسكى قد نسب إليه مرضه ـ أى الصرع المزعـوم ـ كما لو كان يسعى إلى الإعتراف بأن الجانب الصرعى ـ أى العصابى ـ فيه كان هو مرتكب جريمة قتل الأب .

إن علم النفس ـــ يؤكد فرويد ـــ لا يهتم بمن ارتكب الجريمة فعلا ، إنه لا يهتم إلا بأن يعرف من كان يرغب فى ارتكابهـا بكل عواطفه ، ومن الذى رحب بها حينما وقعت ، ولهـذا السبب يعتبر جميع الأخوة ، باستثناء شخصية أليوشا المناقضة ، مذنبين بنفس القدر .

والواقع أن تعاطف دستويفسكى نحو المجرم هو تعاطف لا حدود له ، إنه يتجاوز حد الشفقة ، فالمجـــرم عنده فى الأغلب مخلص ، تحمل بنفسه الذنب الذى كان ينبغى أن يحمله آخرون . ولا بد للمرء من أن يعترف بالجميل

له لأن المرء كان يمكن أن يجبر نفسه على القتل .

وليس هذا ـ يقول فرويد ـ مجرد عطف رحيم ، إنما هو تقمص قائم على أساس دافع إجرامي مماثل ... ولا شك أن هـذا التعاطف عن طريق التقمص كان عاملا حاسما فى تحديد اختيـار دستويفسكي للموضوع ، فقد تعرض أولا للمجرم العادى ثم المجـرم السياسى والدينى ، وهو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع إلى المجـرم الأصلى ، قاتل الأب ، وأن يستخدمـه فى عمل فنى ليدلى باعترافه هو (١) .

ب ـ الحركة السيريالية :

يطالعنا Feldman . v بقوله « إن استطيقا اللاشعـور التى نجدهـا عنـد السيرياليين هى أثر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى » (٢) ومعنى هذا أن السيرياليين « يبدأون من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السيريالى عند الفنانين يوازى طريقة التداعى الحر Free association لدى المحللين النفسيين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور ، وسبر أغواره . ونخص بالذكر من بين هـذه المصادر الأحلام والرموز ذات الدلالة الشبقية (٣) وهكذا تعتمد السيريالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد وتكون متأثرة بنظريات علم النفس ، وعلم النفس ،

---

١ ـ نفس المرجع . ص ١١٢

2 — Feldman; v. : L'Esthètique Francaise contemporaine, Alcan 1936, p. 47.

٣ ـ مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص٩

٤ ـ محمد على أبوريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٧٦

التحليلى على وجه الخصوص (١) ، الذى يعطى الأهمية القصوى للدلالات الشبقية التى حفظها اللاشعور منذ البدايات الأولى للطفولة .

ظهرت السيريالية فى أوائل هـذا القرن كحركة فى الفن جديدة جدة تامة ، بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل وفى الموضوع على حد سواء . على عكس الإنطباعية impresionisme والتكعيبية Cubisme التى اكتفى أصحابها بالتجديد فى الشكل دون المضمون . ولقد حاولت السيريالية التخلى عن العالم الواقعى الخارجى لكى تغوص فى العالم الباطنى ، الذى تختفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العادات والتقاليد والسنن . ونحن لا نستطيع أن نتغلغل إلى هـذا العالم الباطنى إلا إذا أغفلنا الجانب الشعورى أو جانب الشعور فى الإنسان ، حينئذ يتبدى لنا العالم الباطنى وهو زاخـــر وممتلىء وخصيب . ويرى السيرياليون أن البحث فى العالم الخارجى قد طال أمره ، وأن الوقت قد حان الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطنى ، وبيان مكوناته ودلالاته ، واستخراج ما ينطوى عليه من حقائق وإشارات . وتأتى خطوة أخرى يوجه البحث فيها إلى امتزاج الشعور باللاشعور ، أو اتحاد العالم الباطنى بالعالم الخارجى ، لكن ذلك لن يتأتى إلا بتعميق أبحاثنا عن اللاشعور أولا حتى تتوازى مع أبحاثنا عن الشعور الذى تكاثرت الأبحاث حوله لدرجة عظيمة .

فى عام ١٩٢٤ أصدر أندريه بريتون بيانه الخاص عن السيريالية حاول فيه تبرير الدعوة إلى توجيه الأبحاث إلى اللاشعور بأن مثل هذا الاتجاه سوف يكون مؤقتا لحين إحداث توازى نفسى لدينا بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية: فإن من مساوىء الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على

---

١ - عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ص ١٨٢ .

حريتنا وانعكس ذلك فى الأفراد فى صورة طغيان الشعور على اللاشعور ؛ وبالتالى بدأت مظاهر الاختلال النفسى، والفورات العصابية تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، مما أوضحه فرويد وأتباعه بجلاء تام . ولقد استهدف بريتون وأنصاره إقامة حياة جديدة مؤلفة على أنقاض هذا الاختلال فكأن السيريالية من هذه الناحية فن للعلاج النفسى . ولهـــذا يقول بريتون : « قصارى جهدنا .. منصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد ... هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسيريالية، ذلك أنه لما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى فى مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخـــر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيهما فى وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يوهم بأنهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما فى الحقيقة ... إنما نحن نعمل فى واحد تلو الآخر ... ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما فى ما فوق الواقع إن صح هذا التعبير » (١) .

والواقع أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التى سادت بطريقة تلقائية فى هذا الاتجاه قبل أن تصبح السيريالية مذهبا محددا واضح المعالم ، له فلسفته . ولكنها حين صارت كذلك فى مختتم الربع الأول من هـذا القرن استطاعت أن تجتذب إليها عددا من مشاهير الفنانين أمثال « شاجال » و « باول كليه » و « ماكس إرنست » ثم تكاثـــر المنتمون إليها فى كل مكان . وقد كانت أعمال

---

١ ـ أنظر مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٨ ، وقد نشر هربرت ريد H. Read فى كتابه Art and Society (London 1945. p. 123) بيان السيريالية Manifeste de Surréalisme الذى كتبه أندريه بريتون A. Breton

هؤلاء تعكس أخيلة وتصورات تتجاوز الواقع الملموس ، فى أسلوب لا يدين للتقاليد أو الأشكال الطبيعية. ولقد جعلت الرغبة العارمة فى إقامة الوعى — جعلت — السيرياليين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التى تمكنهم من تحقيق هذه الرغبة ، فكانوا يبيحون لأنفسهم استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل أثناء التجربة ، وقد انتهى بهم هذا إلى أن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التى تشبه الأحاجى ، والتى يصعب على العقل الواعى إدراك مغزاها (١) .

لقد اتجه السيرياليون إلى تحرير الإنسان من عبودية وسيطرة العالم الخارجى ... ورأوا أن الدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير فى صور أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهـــد فهمها (٢) .

والحق أن عالم الأحلام عالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود ولا تخضع فيه الأشياء إلى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها ، كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنتظم الأشياء وفقا لها ؛ إذ يمكن أن تجتمع فى اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان ومن حيث المكان ، وعكس الأحلام فى الفن من ثم لا يمكن إلا أن يكون غريبا غرابة الأحلام ذاتها .

أن مهمة الفنان فى نظر السيرياليين هى التعبير عن الواقع الداخلى ؛ عن الخبرات الوجدانية ، وقـــد يقال إن الفنانين جميعا حتى التقليديين منهم إنما

---

١ ـ عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ١٨٥ .

٢ — محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٦

يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معينا هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لا يرضى السيرياليين ، فهم يطلبون تعبيراً مباشراً عن هـذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها . على هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله . وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقـع الخارجى نهائيا . ويدفعون به إلى الانطواء والحياة فى الواقع الباطنى (٢) .

لننظر الآن فى بعض ما أبدعه الفن السيريالى انطلاقا من وجهة نظرهم هذه : لقد ظهرت أشعار تبدو فى تركيبها وفى رموزها كأنها تحكى حلما ، وكثيرت الروايات التى تحاول تصوير ما يموج فى لاشعور أصحـابها من هواجس ورغبات مكبوتة ومخاوف . كتب الروائى الفرنسى « مارسيل بروست » رواية تقع فى عدة مجلدات سماها « فى البحث عن الزمن الضـائع » . كما كتب « جيمس جويس » رواية فى مجلد ضخم بعنوان « أوليس » يحكى فيها أربعا وعشرين ساعة فقط من حياة بطلها . وكان « شاجال » يعبر فى أعماله عن براءة الأطفال وبعث « دى - كريكو » من جديد روعة الأسطورة . ولقد وصل الفنان « سلفادور دالى » بالسريالية إلى حد كبير من التغرب ، فقـد أخرج دالى لوحاته من وحى جنونه بالفن وكراهيته للوساطة والوعى ، فرسم فى دقة مشهورة المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجـدران ، والأسرة فى الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها فى صحون الطعام ، والرجل يمد ذراعه فيمسك بالسحاب

١ — أنظر . مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى، ص ص ٧، ٨ وأنظر أيضا:

Fry; R. : Vision & Design, penguin Books, 1940.

الذى يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يضحك فتتصدع الأرض وتتهتك أستار السماء من قهقهاته (١) .

وهكذا تبدو الأشياء كما لو كانت أجزاء من حلم ، مرة فى شكل كابوس مزعج ، ومرة فى شكل حلم ممتع . ومهما يكن من شىء فإن السيرياليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التى جعلت «فرويد» يعطى العقل الباطن كل أهمية . فالواقع أن فرويد كان يشعر بالتعاسة فى عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنيبه ويلات الحرب ، وعن قيادته إلى بر السلام ، ومن ثم فقد إيمانه بالعقل فى قدرته على الوصول إلى الحقيقة ، وراح يبحث عن بديل يمكن أن يوثق فى مقدرته . وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل . وفى هذا الصدد يقول «فرويد» إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غبى بدليل أن العقـــل عجز عن تفادى الكوارث والحروب . » وقد زعم « بريتون » فيما يتصل بنشأة السيريالية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس فى الحروب .

ترى هل نجح السرياليون فى تطبيق مبادىء التحليل النفسى كما قدمه فرويد ؟ هذا هو ما سنعالجه حينما نتناول بالنقد النظريات التى فسرت عملية الإبداع الفنى .

اللاشعور الجمعى عند يونج :

اتفق يونج مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى ، لكنه اختلف عنه فى الحديث عن اللاشعور ، ففى حين أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصى

---

١ — عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ص١٨٦

٢ — نفس المرجع . صص ١٨٦—١٨٧

عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج ، أحدهما شخصى والآخر جمعى انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف . وهذا القسم الأخير « اللاشعور الجمعى » هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة .

والواقع أن يونج استنتج وجود اللاشعور الجمعى وأولويته فى إبداع العمل الفنى من وجود مظاهر اللاشعور الجمعى فى الأحلام وعند الذهانيين وفى بعض الأعمال الفنية . وذهب بناء على هذا إلى « أن الفنان يمثل الإنسان الجمعى Collective man الذى يحمل لاشعور البشرية ، ويشكل الحياة النفسية الإنسانية » (١) .

ويفسر يونج عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليبيدو من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقا بها فى الخارج ، نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها وذلك لما أحدثه تطور المجتمع . وينجم عن هذا الإنسحاب أن يتجه الليبيدو إلى داخل الشخصية ، ويحدث أحيانا أن يثير أعمق مناطقها ، فتبرز بعض كوامن اللاشعور ، يشهدها الأشخاص العاديون فى الأحلام، ويشهدها العباقرة فى اليقظة ، ويتعلق الليبيدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيده بروزا ، بأن يمليه على الفنان ليخرجه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى وضوح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار (٢) .

وعلى ذلك فقد يحدث أثناء الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذى يقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعى فى أحلام الأفراد ، إلا أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكنونات اللاشعور فى اليقظة على حين يراها

---

١ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١٩٢ .

٢ - مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفني ، ص ٨٥ .

غيره فى المنام وتبعا لذلك فإن الفنان لابد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أنه لابد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسى إلى الحقبة التاريخية التى ينتمى اليها . (١)

ويذهب يونج إلى أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة اذن أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة، فإذا قسمناها بالتساوى بين نواحى نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء أما العبقرى فإنه يخصص معظمها ، ستين أو سبعين ، وقد يخصص تسعا وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعا أن ما يتبقى لايكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى(٢).

إن الفنان يملك من ناحية نزوعا بشريا عاديا نحو السعادة والرضا والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفا عارما للابداع قد يستبد به أحيانا إلى الحد الذى يقهر معه شتى رغباته الشخصية ، ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السيىء لابد من أن يلازم الفنان العبقرى . ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حظهم السيىء أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية . . إذ لما كانت القدرة الابداعية التى تسيطر

---

١ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٩٣ — ١٩٤

٢ — مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٨٦

على الفنان لا بد من أن تؤدى إلى تركز طاقته الحيوية فى اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ فى جانب آخر من جوانب حيـــاته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ماتصبح ضعيفة هزيلة سيئة (١) .

ولعل هذا هو ما عناه يونج بقوله « إن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعنى إنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد فى اتجــــاه معين ، واضطراره بالتالى إلى الإخفاق فى جوانب حياته الأخرى ، حيث لا يكون لهـــا نصيب معقول من طاقته الحيوية التى أنفقها فى وجه تفوقه وموهبته » (٢).

والجدير بالذكر أن دور الواقع الاجتماعى عند يونج لايظهر إلا فى مهمة واحدة هى مهمة الدفع إلى الابداع ؛ وذلك عندما يحدث به أى تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التى كانت معلقة عليه من ناحية ، وعلى اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى . فتكون النتيجة اندفاع الليبدو إلى داخل الذات يتعلق بما يرز من اللاشعور الجمعى فى أعماقهـا ، نتيجة لهذا التخلخل . فمادة الإبداع إذاً هى اللاشعور الجمعى (٣) .

ويرى يونج أن الفنــــان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ؛ ويعود القهقرى باحثاً فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية وهى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر . ورأيه الســــابق هذا يترابط مع رأيه عن حركة التاريخ ؛ ذلك لأن يونج رأى أن التغيرات التاريخية لا تعنى تقدماً للانسانية ، ولا مجرد استعداد نحو التقدم أو الإتيان بجديد ، وإنما تعنى تقلب

١ — زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٠٢–١٠٣ .

2 — jung; C.G : Modern Man in search of a soul Kegan Paul, 1944, p. 190.

٣ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني ، ص ١٨٧ .

اللاشعور الجمعي لتخرج منه بنموذج بدائى تعلق عليه رمزاً جديداً . وبذلك تحصل على اتزان قد يكون جديداً من الناحية الشكلية ، لكنه قديم فى مضمونه، قدم الآثار المتخلفة عن أسلافنا السابقين . ومن هنا كان إصلاح الحاضر عند يونج لا يتم إلا بالرجوع إلى الماضى (١) .

تحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ؛ فذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحدس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة . فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز .

ويرى يونج أن البحوث النفسية لا يمكن أن ترقى إلى درجة فهم جوهر الفن بوصفه نشاطاً إبداعياً ، ولعل هذا يتفق مع ما سبق أن أشار إليه فرويد، إلا أن يونج يرى أن حل هذا يقتضينا إنتاج منهج فنى استطيقى من أجل فهم أعمق للفن (٢) .

• • •

---

١ — يمكن الرجوع فى هذه النقطة وغيرها إلى مؤلفات يونج

1 — The integration of the personality, Kegan paul. 1941.

2 — Modern Man in search of a soul, Kegan paul. 1941.

3 — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul. 1942.

2 — jung; C.G : Madern Man in Search of a soul; p. 182.

لننظر الآن فى إجابات فرويد ويونج على ثلاثة من الأسئلة تتعلق بمشكلة الإبداع الفنى ، لكى ندرك بوضوح الاختلافات بينهما .

فعن السؤال : من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يضمنها أعماله ؟ أجاب فرويد ويونج بأن الإبداع الفنى يرجع إلى اللاشعور مع اختلافهما فى تحديد اللاشعور ، ففى حين يرى فرويد أن اللاشعور يعود إلى الفرد ، فإن يونج يرى أنه موروث يتحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته خبرات الحياة فى نفوسهم من أثر .

وعن السؤال : لماذا يبدع الفنان ، وما هى علة عملية الإبداع ذاتها ؟ أجاب فرويد أن العلة تتركز فى ضغط مركب أوديب Oedipus Complex أو الرغبات الشبقية المكبوتة على الحياة النفسية لدى الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ومحاولة الفنان أن يجد فى الفن وسيلة الاشباع الخيالى لبعض حاجاته . وأجاب يونج أن علة الإبداع الفنى الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعى Collective unconsious فى فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنــــان ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد .

وعن السؤال : كيف تتم عملية الإبداع ؟ أجاب فرويد بالتسامى ، وأجاب يونج بانسحاب الليبدو Libido من العالم الخارجى وارتداده إلى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى التى تتألف عما يسميه بالنماذج الرئيسية Archetypes واستعان بعملية الإسقاط Projection التى ترتكز عنده على الحدس Intuition (١) .

٢ — أنظر مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفنى ص ص ١٩ — ٢٠

إلا أن يونج اتفق مع فرويد فى أن التحليل النفسى لا يمكنه أن يكشف عن طبيعة الإبداع الفنى ، فالفن هو الميدان الأوحد الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر [1] .

1 — Freud, S. : Totem & Taboo (The basic writings of Siqmund Freud tran, by A.A. Brill, New york 1938. p. 877.

الباب الثانى

نقد وتعليق

١ ـ نقد نظرية الالهام أو العبقرية .

٢ ـ نقد النظرية العقلية .

٣ ـ نقد النظرية الاجتماعية .

٤ ـ نقد النظرية السيكولوجية .

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى .

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن .

ثالثا : النقد الموجه إلى يونج

الباب الثانى

نقــــد وتعليق

وبعد أن عرضنا للنظريات المفسرة للابداع الفنى بإسهاب كبير ، تاركين لأنصار كل نظرية عرض ما يروقه ، دون أدنى تدخل من جانبنا ، فإنه يحق لنا الآن أن نضع هذه النظريات تحت فحص نقدى دقيق ، يتناسب مع دقـــة كلمة « الإبداع » ذاتها ، لكى نخلص فى النهاية إلى تقرير رأى مناسب أو نظرية مناسبة .

١ — والواقع أننا نرفض رفضا قاطعا « نظرية الإلهام أو العبقرية » ، ذلك لأننا لن نفيد شيئا ، ولن يستفيد العلم بدوره شيئا ، من كل تلك الأقوال والأحاديث الطويلة التى يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته ، حينما يصف لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الإلهية التى عاناها الفنان أثناء تلقيه للوحى أو الإلهام . كما أننا لن نستطيع أن نكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية الإبداع الفنى أمام أناس يتحدثون عن تأثير شياطين ملهمة ، أو تدخل قوى خارقة ، أو الانسياق لرؤى وخيالات خفية ، أو الوقوع تحت تأثير سحـــر غريب أو سر مستغلق . ولن نستطيع بالتالى أن نعرف حقيقة ومض أو بريق أو اشراق أو فيض أو مصادفة وغير ذلك من ألفاظ مبهمة يستخدمها أنصار هذه النظرية .

وواضح تماما أن مثل تلك الألفاظ أو غيرها التى قصد بها أنصار نظرية الإلهـــام أو العبقرية تفسير وتوضيح عبقريتهم ، وبالتالى تفسير عملية الابداع

الفني ، لا تؤدى حقا إلى التفسير والتوضيح بقدر ما تؤدى إلى الغموض والاضطراب وعدم التحدد .

وهم ينادون بالاستسلام للخيال والأحلام ، ذلك الاستسلام الذى روج له الرومانتيكيون على وجه خاص ، وغيرهم من أنصار هذه النظرية ، ونحن نقول لهم إن الإبداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيالات ، فإن التجربة لتظهرنا على أن لدى بعض المراهقين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ما تزخر به رؤوسهم ، فلماذا لم ينتج هؤلاء فنا ؟

كما أن الحلم بما فيه من تقطعات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفنى من أوله إلى آخره ، فقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه ، وأنه مكون من لحظات متتابعة فحسب لا تبدأ بترتيب زمانى أو مكانى ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعا من المعقولية . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكا من أحلام النوم ، تتقدم فى وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ ، ومع أن هذه الوثبات جميعا تدور حول محور واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل . وينتج عن ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كى تخلق من الحلم فنا ، ولا بد لضوء العقل أن ينفذ فى الأحلام ليعيد تنظيمها وربطها وخلقها فى فن أو إبداع فنى .

معنى كلامنا السابق أن الخيالات والأحلام تتضمن فى ثناياها إلهامات توجه الفنان نحو إبداع فنى ما ، ولكن الفنان يجد نفسه مضطرا إلى النفاذ إلى هذه

الخيالات وتلك الأحلام بدور العقل ، كي يخلق من تلك الإلهامات غير المنظمة فنا ما . وهذا يعنى أن للعقل دورا هاما . إلا أننا إذا أرجعنا الأحـــلام والخيالات إلى أصولها التى تكونت عنها فان يبقى للأحلام أو الخيالات أى دور فى ميدان الإبداع الفنى .

مما لاشك فيه أن الأحلام بمثابة استمرار أو عكس لأمور اليقظة ، أو لأمور الوعى ، وأن اللاوعى هو نتاج الوعى ، كما أن الخيال لايمكن أن يتكون إلا عن واقع واعى وفى هذا يقول بوانكاريه « إن العمل اللاواعى لا يتكون ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى » (١) ويقول كانون « إن التفكير الطويل فى موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ، ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم ، بإلهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام » (٢) .

وعلى هذا النحو إذا كان على الفنان أن يمسك بالالهامات التى قد تأتيه عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فإنه يعلم تماما أن تلك الإلهامات المنبثة فى الحلم والخيال ليست إلا انعكاسا لأمور فكر فيها بعمق ولم يجد لها حلا أو مخرجا ملائما يعكسه فى فن ما ، فظلت حبيسة فى ذهنه ، مستمرة نحو التخمر والنمو ، حتى تظهر فى صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة ، وهنا نستطيع أن نفهم قول لالو من أن الإلهام لا يحدث فجأة

---

1 — Cavillier;H. : Manuel de philosohie, Tome 1, paris, 1931. p. 595.

2 — Cannon, W. : The way of investigation. ch v. p. 75

ولكنه « رأس مال يتجمع تدريجيا » (١) . ويقول فرتهيمر من « أن أنشتين ظل معينا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات » (٢) والخلاصة إن الإلهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن الفكر سابق على الحلم وعلى الخيال ، سواء أكان هذا الفكر قبلى apriori - أم بعدى .

والثابت أن جميع الناس يحلمون وجميعهم يتخيليون ، وربما كانت أحلام وخيالات بعض المراهقين أغنى وأعمق من خيالات وأحلام الفنان ، ولكن ذلك لا يؤدى إلى النتيجة القائلة إن كل الناس فنانون ... فلماذا ؟ يبدو أن الأمر يتطلب أمورا أخرى أكثر من الأحلام والخيالات .. إنه يتطلب القدرة على التنظيم ، والقدرة الهائلة على التركيب ، والقدرة الفائقة على التنفيذ .

وإذا كانت القدرة على التنظيم والمقدرة على التركيب ، من القدرات العقلية والفكرية التى لا بد أن نسلم بوجودها فى عملية الإبداع الفنى ، وإذا كنا قد بينا أهمية الدور الذى يقوم به العقل ، فيبقى أن نناقش مسألة التنفيذ أو الآداء L' éxectution .

والحق أن القائلين بنظرية الإلهام أو العبقرية أغفلوا تماما مسألة الآداء أو التنفيذ ، مع أهمية هذه المسألة القصوى فى اكتمال العمل الفنى ، بحيث يعد هذا عيبا كبيرا فى نظريتهم . فبدون الآداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث ، أو أن إلهاما فنيا قد تحقق ، بل ستبقى الإلهامات

1 — Lalo : Introduction - a l'Esthétique, ch 1. p 17.

2 — Wertheimer; M : Productive thinking, New york and London, 1945. p. 103.

والابداعات داخل الذات وكأنها غــير موجودة ، طالما أنها لم تتحقق فى الخارج . إن ما يميز الفنان عن غيره من الناس هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فإذا انعدمت هـــذه القدرة لم يعد فنانا وإنما انخرط فى جماهير النـــاس .

ونحن لا نكتفى هنا ببيان أن التنفيذ هو ما يميز الفنان عن غيره من الناس، بل نضيف أن الفنان كثيرا ما يغير من أفكاره أثناء التنفيذ أو الأداء ، وذلك حينما لا تطاوعه المـادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الآداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها — وإن كانت امتدادا أو معارضة لفكرته الأولى قبل التنفيذ — تقوده إلى تحقيق أفضل ، أو عمل أجود وهكذا .

ولهذا قلنا أن إغفـال عنصر التنفيذ أو الأداء يعد عيبـا رئيسيا من عيوب نظرية الإلهام أو العبقرية وهى فى اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة قد أوصدت الباب أمام عنصر رئيسى من عناصر الإبداع الفنى ألا وهو عنصر الآداء أو التنفيــذ .

تحدث أنصار هذه النظرية عن أن الإبداع الفنى يهـــرب من كل سيطرة بشرية ، وأن الفنان أسير لإله او شيطان يتملكه ، يكون أداة طيعة فى يده ، أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الإلهية أو حتى الشيطانية . وأن الفنان يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، لا حرية له ولا إختيار (١) ، وأنه ليس أكثر من وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق

1 — Max Shoen, Art and Beauty, New york 1932, p 67.

البشرية أو روح أبدية أو بمعنى آخر إله . (١) كما تحدثوا عن أن الإلهام يشرق على الفنان فى ومضة لا تكترث بفكر أو إرادة ، حيث تتهاوى سيطرته على نفسه ، وتنمحى إرادته أمام إنفجار فجائى (٢) ، حين تدهمه لحظات الابداع الفجائية التى وصفها كلاى Clay بأنها تصطحب بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات المادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها (١).
وغـــير ذلك من الأقوال التى عرضنا لها تفصيلا أثناء عرضنا لهذه النظرية . وهى جميعا تتفق على تصوير الفنان على أنه شخص سلبت إرادته ، وتوقف عقله ، وجمدت إحساساته ، إنتظارا لانهمار سيل الإلهـام عليه من قوة خفية لا نعرف ولا يعرف هو حقيقتها .

ويبدو أن هذه الأقوال وأمثالها كانت نقلا مباشرا دون أدنى فهم عن أفلاطون ، ويكفى أن نذكر هنا بعض فقرات كتبها أفلاطون ، لكى تكتمل صورة الفنان وقد سلبت إرادته وانمحى عقله ، وهى نفس الدعوة التى ساقها أنصار هذه النظرية فى العصور الحديثة والمعاصرة. يقول أفلاطون «إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى إلى فن... لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك» ويقول فى فقرة أخرى «إن شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحى إلهى». ويذكر أيضا أن «الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم وهم متنبهون ، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف ، وينزل عليهم الوحى الإلهى» كما يذكر أفلاطون أن «كاهنات باخوس ... عندما ينزل بهن الوحى الإلهى يهذين ولا يعين» ويذكر أن «الشاعر كائن

١ - آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، ص ص ٢٠ - ٢١

2 — Maxshoen : Art and Beauty p. 67.

أثيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر » .
ويذكر أن « الإله يفقد الشعراء صوابهم ليتخذهم وسطاء . . . وهؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم » . ويذكر كذلك أن الشعراء « ما هم إلا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الإله الذى يحل فيه » (١) .

واضح إذن أن صـــورة الفنان المسلوب الإرادة المنمحى الوعى كانت موجودة عند أفلاطون وعنه أخذها أنصار هذه النظرية ، ولكن لماذا نقول أنهم نقلوا عبارات أفلاطون دون فهم ؟ لقد استند أفلاطون إلى أسطورة يونانية تحكى وجود تسع بنات لكبير الآلهة زوس هن ربات الفنون ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن معين ، فللشعر ربة ، وللخطابة ربة وللدراما ربة .. وهكذا ، ومن هنا نفهم قول أفلاطون من أن كل فنان إنما يترجم عن « الإله الذى يحل فيه » . ترى هل قبل المحدثون والمعاصرون هذه الأسطورة ؟ أعنى هل قبلوا وجود تسع ربات للفنون أم زادوا عددها وغيروا طبيعتها أم قللوا هذه الأعداد ؟ هذا ما لم يتضح فى كتابات أنصار هـــذه النظرية ، بل نستطيع أن نقرر أنهم زادوا المسألة غموضاً فلم يتحدثوا عن عـدد أو طبيعة القوى الإلهية أو الغيبية أو حتى الشياطين الملهمة ، ومعنى هذا أن بقى مصدر الإلهام عندهم ـــ غامضا وغير محدد ، وأكثر اضطرابا مما نجده عند أفلاطون .

لقد كانت الدولة أيام أفلاطون مدينة تسمى دولة المدينة City - State .

---

١ - أنظر أفلاطون : محاورة أيون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، ص ٣٧

وكان العدد المناسب لهذه الدولة المدينة فى حدود مائة ألف نسمة ، بل إننا نجد أرسطو ذاته يشترط ألا يتجاوز سكان الدولة مائة ألف نسمة بأية صورة حتى لا يختل نظامها (١) . فإذا افترضنا أن عدد الفنانين فى حدود تسعين ، وربات الفنون تسع ، فإن كل ربة إذن تستطيع أن تلهم حوالى تسعة كمتوسط حسابى . ولكن ماذا نقول عن عالمنا المعاصر وقد تمكنت وسائل الاتصال من اجتياز الحدود ، وأصبح من السهل على الانسان الشرقى تماما أن يعرف الفنان الغربى والعكس ، وأصبح عدد الفنانين لا عد له ولا حصر ، هل نقول أن هناك آلهة ملهمة كثيرة تتوافق مع هذه الكثرة ، أو نقول أن كل ربة من ربات الفنون التسعة قد زادت أعباؤها حتى يتم إلهام كل فنان ، أو نكتفى بالقول بأنها قوى خفية وحسب دون أن نحدد أعدادها كما زعم بعض أنصار هذه النظرية ؟ أم ماذا بالضبط ؟

---

(١) على عبد المعطى محمد : الفكر السياسى الغربى ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥ ص ٦٨ . وأنظر لمزيد من المعرفة بدولة المدينة الاغريقية والفكر السياسى لدى الأغريق .

1 — Fowler : City State of the Greeks and Romans

2 — Barker; E. : Greek political theory; London 1925.

3 — Farrington; B : Science and politics in the ancient world, New york 1902.

4 — Willoughbly; W. : political theories of the ancient world, New york 1903.

5 — Geiser, K.F. & jezi, O. : political philosophy From plato to jermy Bentham. New york 1927.

6 — Marry ; R,H : The history of political Science from plato to the present, New york 1926.

الواقع أن أسطورية أفلاطون رغم أننا لا نوافقه عليها — هى أشد تماسكا من الأسطورية المعاصرة . فهى متهافتة وغير علمية وينقصها كل شيء ؛ ما دامت، لا تعتمد على واقع أو فكر أو علم .

وإذا كان الفنان لا يتوقف عن إبداعه الفنى ، وعن إنتاجه الفنى ، إلا بعد أن يحدث له — خلل فكرى أو جسمى أو عصبى ، وإذا كان لا يقعد عن الإبداع الفنى لفترة إلا لعدم تبلور الفكرة فى ذهنه ، أو أن المادة لا تطاوعه على تجسيد فكرته ، أو لمزيد من البحث والدراسة ، فإن نظرية الإلهام أو العبقرية لا تقبل هذه الأسباب ، وتحيلنا إلى سبب خفى كعادتها ، عنه يتوقف، الفنان إما لفترة وإما إلى الأبد ، هذا السبب الخفى هو منع ربة الفن أو الشيطان الملهم الإلهـــام عن الفنان لفترة أو للأبد . وأفلاطون مسئول عن هذه الفكرة أيضا وعنه أخذها أنصار هذه النظرية وروجوا لها ، فأفلاطون هو القائل بأن « تونيخوس .. الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، ... نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر . . فهذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة »(١) .

ومعنى هذا أن تونيخوس فى حد ذاته ليس فنانا عبقريا ، إلا فى وقت واحد هو الوقت الذى ألهمته فيه ربة الشعر نشيد أبولون ، وعدا هذا الوقت وحينما توقفت ربة الشعر عن أن تمـــده بالإلهام ، تخبط فى قصائده ، أو توقف ، فلم يصبح عبقريا ، وزالت عنه صفه كونه فنانا مبدعا .

وهكذا تنتهى بنا هذه النظرية إلى تصوير الفنان على أنه مسلوب الإرادة

---

١ - افلاطون : ايون أو عن الالياذة ، ص ٣٧

ملغى العقل ، لا حرية له ولا اختيار لا يبدع ولا يعمل إلا إذا تم إلهامه من قوى غيبية . وهذه القوى الأسطورية هي التي توقف الفنان لفترة أو للأبد لأسباب خفية هي الأخرى ونحن مضطرون لأن نقرر أنها أسباب خفية ، لأن هذه النظرية لا تبين سبب المنح أو المنع ، وتركنا نفترض أن الآلهة ربما غضبت مع الفنان فمنعت عنه الإلهام ، ثم تصالحت وصفحت عنه فأعادت له الإلهام ، ثم هي تغضب مع فنان آخر إلى الأبد فتوقفه عن الإبداع إلى الأبد وهكذا . وهي مسائل بالطبع خرافية وأسطورية تتفق مع خرافية وأسطورية النظرية كلها .

كانت الآلهة عند اليونان تعيش فوق جبال الأولمب ، وهي تشبه البشر إلى حد كبير ، فهي تأكل وتشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح .. وهكذا ، وطبقا لهذا التصور الأسطوري للآلهة عند اليونان . يمكن أن يغضب إله عن فنان فيمنع عنه الإلهام أو العكس ، ولكن كيف قبل المحدثون والمعاصرون هذا التصور الأسطوري القديم ، ولقد نضج التصور عن الإله كثيراً بفضل الأديان السماوية الثلاث على الأقل ؟ إن قالوا أنهم لم يقبلوه فماذا يفسرون توقف الفنان نهائيا أو إلى حين ، وإن قبلوه فقد وقعوا تحت فكر خرافي دفين لا يقبله الدين فضلا عن العقل .

ولننمض الآن إلى نقد آخر خرافة من خرافات هذه النظرية ، ألا وهي خرافة ما سماه أنصار هذه النظرية بالأصالة وما يرتبط بها من وحدة وانفصال عن المجتمع وعن الآخرين : « فاحساس الفنان بالأصالة لا بد وأن يقترن بالشعور بالوحدة »(١) كما أن « الأصالة تعطي نوعا من الانفصال

1 — Bayer; : Traité d' Esthetique, paris 1955, p. 195.

discontinuité (١) وتفسير ذلك طبقا لهذه النظرية سهل ويسير ، إذ الفنان وهو يتلقى إلهاماته من إله أو شيطان ليس بحاجة إلى مجتمع أو إنسان آخر أو طبيعة خارجية جمالية . أنه يعيش وحيدا غريبا منفصلا عن كل علاقة ، بعيدا حتى عن عقله ، مسلوب الإرادة ، منتظراً البرق السماوى أو الرصد الشيطانى .

لقد قررت هذه النظرية أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهى قد هبط من السماء وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن إنسان آخر ، غير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو نواميس وأن فن الفنان ببساطة لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم ، دون أدنى مقدمات أو إرهاصات أو وعى ، فهو من ثم حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه علينا الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً ، (٢) .

ويحق لنا أن نتساءل هنا كيف تتفق هذه الأصالة التى ذكرها أنصار هذه النظرية مع تصور فنان مسلوب الإرادة ، فاقد الوعى ، هو مجرد قابل للالهامات ، أو وسيط بين إله وشيطان ، وبين بشر ، أو مردد لفن إلهى دون أدنى تفكير واختيار ، كيف تتفق هذه الأصالة مع تصور فنان لا تهتم هذه النظرية ببيان قدرته أو لا قدرته على الأداء والتنفيذ ، وكأن الإله أو الشيطان هو الذى ينفذ عن الفنان السلبى هذا أعماله .

لندرس الآن كل عبارة من العبارات التى أوردها أنصار هذه النظرية فى

1 — Polin, R. : De l' originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, juillet Sep - 1954.

2 — Bergson, H : La pensée et le Mouvant, p. 14.

تقريرهم عن فكرة الأصالة هذه ، فأول عبارة هي « أن الفنان خالق أعمال كل الأصالة » بجرد عبث أجوف ، فكيف يكون الفنان أصيلا وهو لم يبدع أى شيء ، ولم يفعل أى شيء ، فالأداء أو التنفيذ ليس هاما ، وهو وسيط أو قابل سلبى ، وهو لا يبدع إلا حين يلهمه الإله أو الشيطان . واستمراره وتوقفه فى عمله ليس بيده ، ونبوغه أو تفوقه أو إبداعه لا يرجع إليه .. فحسب منطق هذه النظرية ، تكون ربات الفنون أو الآلهة أو الشياطين الملهمة — لا الفنان نفسه — هى وحدها الأصيلة ، إذا جاز لنا أن نضيف إليها التنفيذ اليدوى أو الحركى أو اللغوى ، والأداء الذى يرتبط بالمادة .

ويتضح من ذلك فساد العبارة التالية : « كأنما الفنان موجود إلهى قد هبط من السماء » فليس ثمة أدنى تساوق بين إله خالق وإنسان قابل ، وبين إله ملهم وفنان ملهَم ، بين إله مريد وبين فنان منعدم الإرادة ، بين إله مبدع وفنان مردد للابداع الإلهى — نقول ليس ثمة أدنى تساوق ونضيف أنه ليس ثمة تشابه قد تعنيه كلمة « كأنما » . والنتيجة أنه لا تساوق ولا تشابه ، فالعبارة إذن فاسدة .

نعم إن فن الفنان حسب هذه النظرية لن يكون منبثقا عن فن إنسان آخر أو عن مجتمع ، أو تاريخ ، أو قواميس ، أو زمان أو مكان . لكن نتيجة هذا لا تكون الأصالة ، إذ لا يخفى أن الأصالة لا يمكن هنا أن تنسب إلى الفنان لأن فنه ليس منبثقا عن ذاته ، وإنما هو منبثق عن إله ، أو خاضع لشيطان أو مقيد بقوى خفية غيبية ، يكون لها كل التأثير على الفنان الذى لا تأثير ولا شخصية ولا فعل بل لا إبداع له إلا إذا سمحت بذلك تلك القوى الخفية .

وليس صحيحا بالتالى أن فن الفنان قد « خلق من العدم » إنه خلق حسب

هذه النظرية ذاتها ابتداء من إله أو شيطان ، أى كان وراؤه وجود ما ، هى تلك القوى الخفية التى تمسكت بها هذه النظرية وأعطتها كل أهمية .

أما العبارة القائلة « بأن الفن حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه الفنان لأول مرة ، لم يكن فى الإمكان التنبؤ به سلفاً » فيمكن أن تكون صحيحة إذا قلنا لأن الفن ناجـــم عن الذات ، النفس أو العقل . ولكنها تفقد قيمتها إذا قلنا لأن الفن إلهى ، ولما كان أنصار هذه النظرية يتمسكون بأن الفن ذو منبع إلهى ، فإن العبارة السابقة بتعاملها مع الغيبيات تفقد تماما كل معنى لها وتقع تحت ما عددناه خرافيا وتندرج تحت ما رفضناه آنفاً لعدم علميته ، وعدم وقوعه تحت أى ميكرسكوب ، وخضوعه لأى إدراك إنسانى .

وهكذا تتساقط كل أركان نظرية الإلهام أو العبقرية ، وتتهاوى جدرانها ، لأنها ارتكزت على رمال ، وتعلقت بأوهام ، وتشبثت بأشبـــاح وغيبيات ، فعقدت مشكلة الإبداع الفنى وزادتها غموضا ، فى حين كان القصد منها تفسير الإبداع وتوضيح عملياته . ونحن بدورنا لا نملك إلا أن نرفض هذه النظرية رفضا تاما فى كل ما جاءت به ، وأكدت عليه ، وسارت وفقه . ولننتقل الآن إلى النظرية الثانية وهى النظرية العقلية .

• • •

٢ ــ أفاض العقليون فى بيان مدى أهمية العقل البشرى فى عملية الإبداع الفنى ، فذهب جويو مثلا إلى أن الفنان « خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وأنه يخلق العواطف عن طريق هذه الأفكار » (١) . وذهب بوزانكيت إلى « أن الإنتاج فى ميدان الفن الخلاق ـ حينما يكون ـ هو صورة من الإدراك

---

١ ــ جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٥٨ .

العقلى » (١) راجعا إلى فلسفته الخاصة فى الجمال التى تقرر أن « الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها » (٢) وبديهى أن الفلسفة تعتمد على التأمل العقلى لا التجربة . ومن ثم يصبح الفنان « متأملا بأدق معنى من معانى التأمل » (٣) وبوزانكيت لاينكر الدور الهام للمخيلة ، إلا أنه يرى أن هذه المخيلة « ليست إلا العقل وهو يمارس نشاطه ، أو هى العقل وهو يعمل بحرية » (٤) . ومن ثم تتكون لدينا صورة للفنان باعتباره « مستغرقا فى تأمل موضوعاته بذهن متحرر من كل قيد (٥) وأنه يعى عملة تماما ويبذل فكره فيه » فالوعى عندهم أساس كل شىء ، وأساس حتى ما يسمى باللاوعى (٦) . وأن عمل الفنان ذاته ليس إلا « عملية عقلية واعية (٧) » .

وأكد بعضهم أن الفن هو عقلى (كانت وشيلر) ، وربط بعضهم الآخر بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية (٨) . بينما ارتأى شوبنهور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن هذه الإرادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المختلفة (٩) . وهكذا أصبح الفن مستندا - أولا وبالذات - إلى معقولية

1 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic p. 17.
2 — Bosanquet, B. : Ahistory of aesthetic, p ix.
٣ — على عبد المعطى محمد : بوزانكيت ، قمة المثالية فى انجلترا ، ص٢٧٢
4 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic, p. 29.
5 — Cannon, W. : The way of investigation p. 75.
6 — Cavillier, H. : Manuel de philosophie Tome,1 p. 595.
٧ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص١٠٠
٨ — أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، ص٥١
9 — Thomas Mann : The living Thoughts of Schopenhaur, p. 187.

الصور (١) . وأصبح الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم (٢) .

ويعزى الفضل إلى كاترين باتريك وولاس وجيلفورد فى بيان كيفية قيام أو تكون الإبداع فى الفكر المبدع ، فذهبت باتريك إلى أن عملية الإبداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، وأنها تمر فى أربع مراحل متتالية هى : الاستعداد والتأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة (٣) . وهى تقابل مراحل الأعداد ، والتخمر ، والكشف ، والتحقيق عند ولاس وجيلفورد (٤) ويجب أن نضع فى ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل إقدام الفنان على التنفيذ أو الأداء ، فحتى المرحلة الأخيرة ، التحقيق أو تفصيل الفكرة العامة ، تتم فى الذهن أولا ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته فى مسألة التفاصيل .

وإذا كانت باتريك قد دعمت أقوالها ببحوث تجريبية ، فإن جيلفورد قد أخذ على عاتقه استخدام منهج التحليل العاملى لبيان كيف أن الإبداع بوجه عام إنما يعتمد على الجانب العقلى ، ولقد أماط جيلفورد اللثام عن غوامض عملية الإبداع ، وأتاح لنا كشفاً أكبر لقدرات العقل الإبداعية ، وفيها أعظم لقواها المؤثرة فى عملية الإبداع .

إن الفكر المبدع يتميز بالقدرة على الاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، والقدرة على إعادة تنظيم الأفكار وربطها بسهولة ، والقدرة على إنتاج

---

1 — Cassirer; E. : The philosophy of Symbolic forms. p. 25.

٢ — جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١

٣ — انظر :

A : Patrick, C. : Creative thought in poets, Arch, psychol. 1935

B : Patrick, C. : Creative thought in Artists. j. psychol. 1937.

4 — Woodworth, R. : Experimintal psychology, p. 837.

عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية معينة مما ينتج فرصة أكبر لايجاد أفكار إبداعية ، ومرونة الفكر ، وأصالته ، والقدرة على التحليل والتركيب ، والتجديد ، والتقييم الذى يتطلب اختياراً أو انتقاء (١) . وبعد أن كشف جيلفورد عن خصوبة العقل الفنى إلى أن عوامل الأصالة والمرونة ، والطلاقة (أى القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار فى وحدة زمنية معينة) هى المكونات الرئيسية للابداع فى العلم والاختراع والفنون (٢) .

• • •

أرجع العقليون إذن عملية الابداع الفنى إلى العقل البشرى ، بينما رأى أنصار نظرية الالهام أو العبقرية أن الابداع الفنى إنما يعود إلى قوى خفية غيبية أو شياطين ملهمة . والحق أنه شتان بين النظريتين ؛ فالفارق كبير بين نظرية تؤكد أهمية العقل ، ونظرية تنكر دوره ، بين نظرية تلتزم بواقع الفكر ، وأخرى تحلق فى ضباب وفوضى الأساطير ، بين نظرية تحصر الابداع فى نطاق إنسانى معلوم وأخرى حلقت به فى عالم إلهى غيبى مجهول ، بين نظرية تؤمن بالعلم ونظرية تؤمن بالخرافة .

إن فضل النظرية العقلية الكبير إنما يرجع أساسا إلى تخليص الذهن

---

١ — أنظر

A : Thurstoen, L.L. : «Creative Talent». j. Application of psychology, 1952. 18-37

B : Dougan & welch : Originalty Ratings of Department, j. app. psychol. 1949. 33,31-43.

2 — Guilford, j. p. : Creative Abilities in the Arts, pshychol, Rev. 1927. 64, 110-118.

وتحريره من كل فكر غيبي، ومن كل تفكير أسطوري، بل تحرير مشكلة الابداع الفني ذاتها من الخرافات والغيبيات التي ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية، وها هنا تتميز النظرية العقلية بطابع العلمية ، ذلك الطابع الذي يترابط مع ما قرره بسكال من قبل من أن « كل عظمة الإنسان تنحصر في الفكر » (١) الذي ينفذ ببصيرة وهدوء واتزان في كل ما يعتلجنا ، فيحيله إلى إبداع أو اختراع في علم أو فن .

إلا أننا لا يمكن أن نغفر لهذه النظرية إهمالها لعنصر التنفيذ أو الأداء الذي لولاه لما أمكن لإبداع ما أن يظهر إلى الوجود . حقاً لقد قضت هذه النظرية على خرافات وأساطير النظرية السابقة ، وأماطت اللثام عن ماهية الفكر المبدع وتغلغلت إلى داخل العقل البشري تكشف بجسارة عن قواه وقدراته وعملياته ، لكنها أغفلت عمل الفنان أو تنفيذه للفكرة ، مع أن هذا الاغفال يمثل خطورة هائلة . ولعل هذا هو الذي دعى آلان لأن يقول « إن المرء لا يبتكر إلا بالعمل » (٢) . وأن « العمل الفني لا يمكن أن يتحقق إلا بعد أن يهجر الفنان عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لكي يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتاج العملي » (٣) . ذلك أن المخيلة « لا تعرف سوى الأمل أو التمني أو الرجاء ، أما اليد الصانعة فهي التي تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع » (٤).

---

1 — Bascal, B. : pensées,

2 — Alain : Systéme des Beaux - Arts, Gallimard 1926, p. 34.

3 — ibid : p. 33.

4 — ibid : p. 35.

ماهنا يتقدم إلينا الفنان على أنه رجل صانع يخلع على مصنوعات الإنسان طابعا استطيقيا (١) . ويقدم إلينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة حيث يكون الفن لبـاب الصناعة ، أو يكون الصناعة فى أسمى معانيها ، أو العمل الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك (٢) . ولقد رأى سوريو هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة (٣) وقرر أن الفنان ليس مخلوقاً شاذاً أو كائناً فذاً وإنما هو شخص محترف مثله فى ذلك مثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة يتخصص فى أداء عمل معين ، لا بد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمراحل متعددة وتعلم واحترافات ، كما قرر سوريو - استمراراً لاتجاهه هذا - أن الفن فى صميمه شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضنى على الإنتاج . وفى نفس المعنى يذهب فيشر إلى أنه « لا بد للفنان من أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها . وينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة ، وإخضاعها لسلطان الفن » (٤) .

لا يمكن إذن لعملية الإبداع الفنى أن تتم بدون التنفيذ أو الأداء ، أى بدون النظر إلى الفن باعتباره حرفة أو صناعة ، وإلا لأصبحت الأفكار المبدعة حبيسة الذهن البشرى ، ولأصبح الفن غير موجود إلا فى ذهن الفنانين ، مع صعوبة القول بأن هذا الإنسان فنان أم لا ، إذ ماهو محك الحكم بأن هذا فنان

1 — Jean Cassou : Situation de l'Art Moderne p. 118.

2 — Denis Huismna : L' Esthétique, p. 72.

3 — Souriau; E L'avenir de l'Esthétique p. 125.

٤ — إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ١٠

عبقرى أو فيلسوف أو عالم .. الخ ، مادام لا إبداع إلا فى العقــل ؛ أى داخل الذهن ، دون أدنى تحقيق فى الخارج .

لابد إذن للفكر المبدع من أن يتخارج عن ذاته ، لكى يتم التحقيق أو التنفيذ فى الخارج ، إن الابداع لا بد من أن يمر من مرحلة ذهنيـة إلى مرحلة عملية تتثبت فيها الفكرة المبدعة فى مادة ما ، أو تتشكل فيها الأفـكار بواسطة مواد مختلفة تتفاوت بين درجات الشفافية والجسمية الممتلئة ، أى بين الصوت (الموسيقى ـ الشعر) وبين المادة الغليظة (العمارة ـ النحت) . والفنان لاينفذ الفكرة بعقله ، فعقله لا ينحت ولا ينطق ولا يرسم ... الخ ، إنه ينفذ الفكرة بلسانه أو بيده خلال وسائط مادية (فرشاه ... أزميل ... قلم ... بيانو ... الخ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضرورتها فى عملية الابداع .

ومن ثم فإن النقد الذى وجهناه لنظرية الإلهام أو العبقرية بخصوص إهمالها للأداء أو التنفيذ ، ينسحب بدوره على النظرية العقلية ، رغم أن النظرية الأخيرة تختلف جذريا عن النظرية الأولى . إننا نقول لأنصار النظرية العقلية إن على الفنان أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله الفنى ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ .

وإذا كان أنصار هذه النظرية يقررون أن الابداع الفنى ناجم عن الفكر المبدع ، فلنا أن نسأل هنا ـ بغية مزيد من الدقة ـ ومن أين ينجم هذا الفـكر ذاته ؟ هل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية ؟ أم أنه يوجد وجوداً فطرياً فى الانسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ هناك رأى يقول أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الانتاج الفنى أى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه . فالفـكرة لا تسبق العمل الفنى بل هي كثيراً

ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع ذاتها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج على حد تعبير أو جست كونت (١) . ومعنى هذا أن الفنان كثيراً ما تطرأ عليه أفكار إبداعية أثناء العمل ... أثناء مقاومة المادة له ... أو أثناء عدم مطاوعتها لفكرته ... أو أثناء ما تفرضه عليه طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة ... أو أثناء دراسته لمادته ... أو مشاهدته لها ... أو لمسه لأوتارها ... الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل - وقبله فى بعض الأحيان - بأفكار إبداعية .

لكن هناك من يقول إن نفوسنا الإنسانية كانت تعيش فى عالم مثالى قبل أن تهبط إلى الأرض وتختص كل نفس بجسم ، وأن نفوسنا قد سبق لها رؤية وتمثل كل المثل ومن ضمنها مثال الجمال بالذات ، وأنها لا تحتاج الآن إلا لمجرد تذكر ما سبق أن شاهدته وعاينته ، حيث أن المعرفة تذكر والجهل نسيان (أفلاطون) . وتعنى هذه النظرية أن الأفكار فطرية فينا ولا تكتسب من الخارج بأى حال من الأحوال . ورغم أن أرسطو قد وجه انتقاداته لنظرية المثل الأفلاطونية هذه ، وأنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، واقتنع كثير من الفلاسفة والناس بالقضاء على هذا العالم المثالى الأفلاطونى ، إلا أن كثيرا من الفلاسفة العقليين فى العصور الحديثة وعلى رأسهم ديكارت قد انتهوا إلى نفس نتيجة أفلاطون وهى أن العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس وأن الأفكار فطرية كامنة فينا لا تستقى من الخارج .

ولا شك أن القول بأن الأفكار تنجم عن المادة أو الواقع الخارجى يمكن

---

١ — زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١٠١ — ١٠٢

تأصيله فلسفيا بإرجاعه إلى فلسفة أرسطو ولوك وهيوم وغيرهم من الفلاسفة التجريبيين ، فلوك مثلا يرى أن العقل لوحة بيضاء ينقش عليها كل شيء من التجربة ، وأن الحواس تنقل إلينا العالم الخارجي بينما الاستبطان ينقل إلينا عالمنا الداخلي الباطني من تفكير وشعور وإرادة وشك ... الخ (١) . والاستبطان عند لوك حسي ومن ثم تكون كل معارفنا وأفكارنا مكتسبة بواسطة الحواس يقول آرون « إن الأفكار عند لوك مشتقة كلها من الحواس » (٢) .

أما الرأي الثالث فهو جماع للرأيين السابقين ويمكن أن نمثله في فلسفتي كانط وليبنتز ، ذلك أن كانط جمع في فلسفته النقدية بين الحس والعقل معا : الأساس الحسي يتمثل في العالم الخارجي بما يبدو فيه من ظواهر ، والأساس العقلي يتمثل في ثلاث قوى ، الحساسية الصورية ، والفهم الصوري ، والنطق الصوري ، ولابد من تضافر هذين الأساسين معا : إذ الأساس الحسي وحده يمنحنا كل ما هو مبعثر ومفرد من الاحساسات ، كما أن الأساس العقلي وحده ليس أكثر من مجرد صيغ جوفاء فارغة خالية من أي محتوى أو مضمون .

إن الإحساسات تأتي من الخارج مشتتة ومبعثرة وفرادى ، ثم يأتي دور العقل فيوحد بواسطة الحساسية الصورية هذه الإحساسات في صورتي الزمان والمكان ، والزمان والمكان عند كانط صورتان أو مقولتان عقليتان ، وبعد ذلك يأتي دور الفهم الصوري فيتدخل بمقولاته المختلفة مثل العلية والجوهرية

---

١ — على عبد المعطي محمد ، ليبنتز دار الكتب الجامعية الاسكندرية ١٩٧٢ ، ص ٢٥٥

2 — Aaroon : john lock, oxford, London 1937. p. 223.

والكمية والكيفية . . الخ فيصيغ تلك الإحساسات صياغة أكثر دقة ، يحيلها إلى أمر أكثر معقولية وفهما .

ولكن العقل لا يتوقف عند هذا الحد ، إذ أننا نجد فيه قوة ثالثة هي قوة النطق الصورى . وتحاول هذه القوة الأخيرة أن تربط بين الظواهر الخارجية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم العالم . ثم تحاول مرة ثانية أن تربط بين الظواهر الداخلية في وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط إسم النفس . ثم تربط قوة النطق الصورى بين العالم والنفس محاولة إيجاد علة لهما ومن ثم تتوصل إلى الله .

ولما كان العالم كفكرة لا يخضع ككل للحواس ، وكان الأمر كذلك بالنسبة إلى النفس والله ، فإنه ينجم ثلاثة أغاليط تدرسها ثلاثة علوم نظرية : الأغلوطة الأولى هي إغلوطة العالم الذى يدرسه علم الطبيعة النظرى ، والأغلوطة الثانية هي اغلوطة النفس ويدرسها علم النفس النظرى ، والأغلوطة الثالثة والأخيرة هي أغلوطة الله الذى يدرسه علم اللاهوت النظـــرى . وهذه كلها أغاليط ــ حسب ما انتهى إليه كتاب نقد العقل النظرى الخالص لكانط ــ لأنها تنحصر في دائرة الحقائق Nomena لا في دائرة الظواهر Phenomena التى تخضـــع للجانب الحسى والعقلي معا .

إن الدرس الذى نستفيده من كانط هو أن الإحساسات وحدها غير كافية ، كما أن العقل بقواه الثلاثة وحده غير كاف ، بل يلزم تآزر وتعاون الجانب المكتسب مع الجانب الفطرى . وكان ليبنتز قد انتحى من قبل نفس النحو أى جمع بين كون الأفكار فطرية ومكتسبة معا ، فهو قد ذهب إلى أن أفكارنا توجد وجودا بالقوة في ذهننا ، وأنها تخرج إلى حيز الوجود الفعلي أو تتحقق بالفعل

عن طريق ما تثيره الحواس والتجربة . ومن ثم فهى فطرية ومكتسبة فى آن واحد (١) يقول إميل فان بييم « إن حقائق الأعداد مثلا فطرية فينا ولكن هذا لا يمنعنا من تعلمها واكتسابها ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالعلوم الأكثر تعقيدا وعمقا ، فبالرغم من أن معرفتنا لها مكتسبة وتجريبية ، إلا أن معرفتنا الفطرية لهذه العلوم كامنة فى نفوسنا » (٢) .

ويبدو من هذا أن مسألة أصل الأفكار ليست بتلك السطحية التى تناولها بها أنصار هذه النظرية . فإذا سلمنا معهم بأن الإبداع الفنى ينجم عن الفكر فإنا الحق فى أن نسألهم ما أصل هذا الفكر ؟ هل هو فطرى كامن فى العقل ، أم أنه نتاج احساسات بواقع مادى خارجى ومن ثم لا يكون فطريا كامنا بل مكتسبا بالحواس ، أم هو جماع الفطرية الكامنة والاكتساب عن عالم خارجى ؟ والنقد الذى يمكن توجيهه إلى هذه النظرية — فى هذا الصدد — هو أنه كان على أنصار هذه النظرية أن يعالجوا أولا مسألة أصل الأفكار قبل أن يقرروا أن الفكر هو أساس الإبداع الفنى ، أو الإبداع بوجه عام . لو كانوا فعلوا ذلك لاستطعنا أن نعرف هل العمل الفنى لاحق للفكر ، أو أنه سابق عليه ، أو أنه متداخل معه ، مع التسليم لهم فى كل الأحوال بأهمية الفكر القصوى فى عملية الإبداع الفنى ؛ حتى يتسقوا مع نظريتهم العقلية .

***

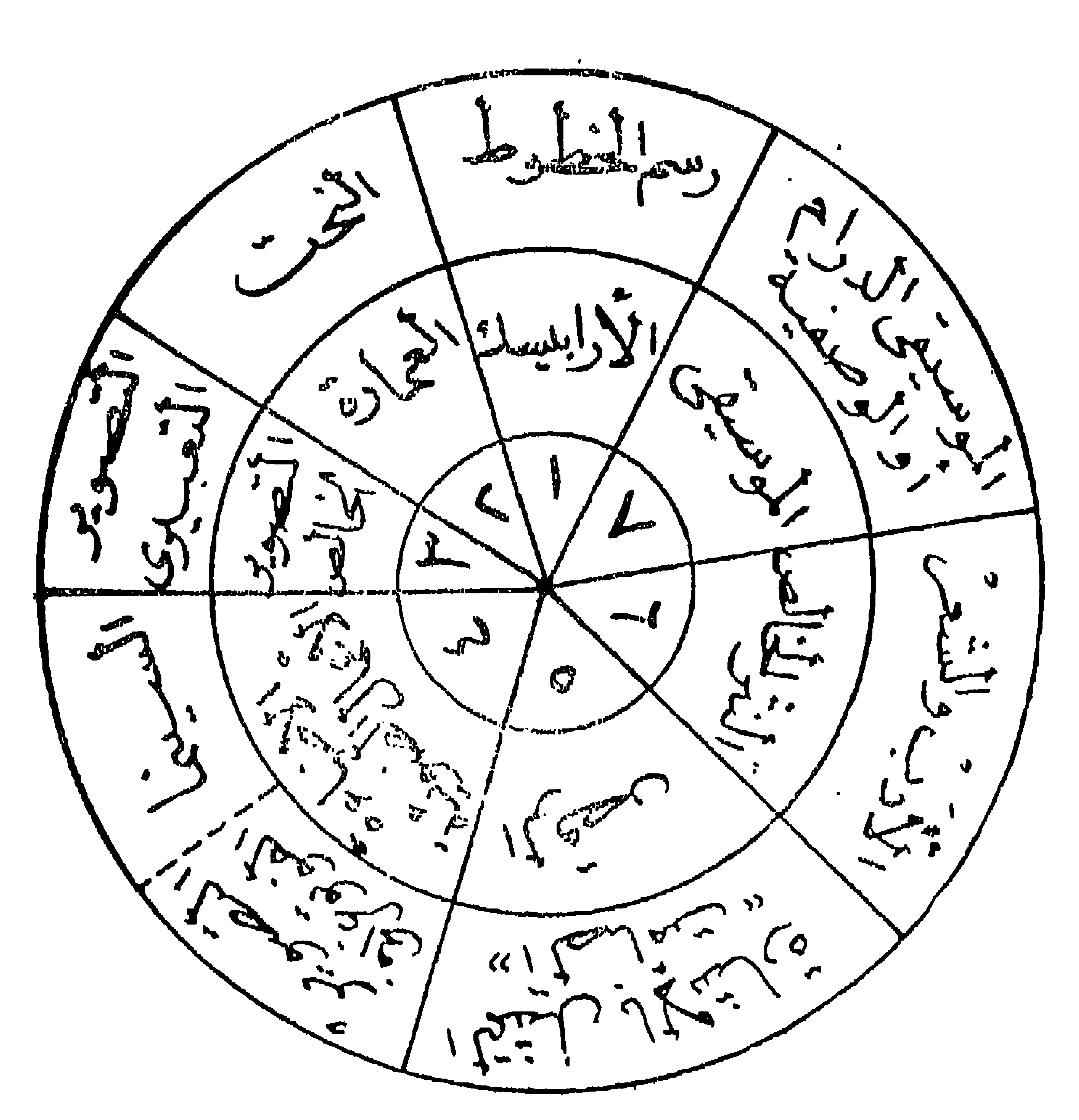
قسم شارل لالو الفنون إلى سبعة تركيبات هى تركيبات السمع (الموسيقى) والبصر (الرسم والنقش والسينما) والحركة (الباليه والرقص عموما) والعمل

---

٢ — على عبد المعطى محمد لبينتز ، ص ٢٥٦

2 — Emile van Bieme -L' espace et le temps chez leibniz et chez Kant, Alcan p 9.8 p. 196

(المسرح) والتأليف بين المواد الخام لتكوين صور (العمارة ـ والنحت ـ وفن الحدائق) وتركيب اللغة والشعر وتركيب الحساسية (فن ممارسة الحب وفن ممارسة الشهوة) ـ كما قسم لاسياكس الفنون إلى : فنون الحركة (الرقص والغناء والموسيقى) وفنون السكون (العمارة والتصوير والنحت) والفنون الشعرية (الشعر الغنائي والقصص والتمثيلي والأوبريت) أما سوريو فلقد قسم الفنون إلى : فنون من الدرجة الأولى وهى على الترتيب : الأرابيسك ، العمارة ، التصوير الخالص ، الإضاءة أو الأعمال الضوئية ، الرقص ، النثر الخالص ، الموسيقى . وفنون من الدرجة الثانية وهى على



الترتيب : رسم الخطوط ، النحت ، التصوير التعبيرى . السينما والتصوير الفوتوغرافى ، التمثيل بالإشارة (الصامت) ، الأدب والشعر ، الموسيقى الدرام أو الوصفية . ويقدم لنا رسما يوضح فيه تداخل الفنون . ويتكون الرسم من ثلاث دوائر : الأولى لأرقام قطاعات الفنون ، والثانية لفنون الدرجة الأولى ، والثالثة لفنون الدرجة الثانية .

والآن إذا أغفل جانب الأداء ، كما أراد ذلك أنصار هذه النظرية فترى أى قسم من العقل يقابل فن العمارة مثلا ، وأيها يقابل فن الموسيقى ، وأيها يقابل فن الشعر ... وهكذا ، وبمعنى آخر هل ينبع الشعر من نطاق معين فى العقل ، بينما ينبع فن النحت من نطاق آخر ؟ لقد كان ينبغى على أنصار هذه النظرية أن يذكروا السبب فى أن هذا الفنان يبدع شعرا بينما الآخر يبدع تصويرا ولا يقتصروا على القول بأن الفكر المبدع هو أساس الإبداع الفنى وحسب .

ثم لنا أن نتساءل هنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فنون الحركة . ويتجه غيره إلى فنون السكون ، بينما يتجه ثالث إلى الفنون الشعرية ؟ ولماذا يبدع هذا فى فنون تركيب السمع ، وذاك فى فنون تركيب البصر ، وثالث فى فنون تركيب الحركة ؟ وكيف تفسر هذه النظرية اختلاف رجال الفن فى نوعية الفن الذى يتجهون إليه ؟ ألا نجد أنفسنا فى حاجة إلى إضافة خصائص عصبية ومزاجية وحسية تلقى لنا الضوء على مسألة اتجاه الفنان إلى فن دون آخر ؟ ألا يمنحنا التعليم والتدريب مرونة معينة لفن معين؟

هكذا يبدو واضحا أن القول بأن الفكر المبدع هو أساس أو منبع عملية الإبداع الفنى هو قول ناقص مبتور ، لأننا لا نستطيع أن نفسر بهذا القول وحده

مسألة : لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه آخر إلى فن مختلف ، أو لماذا يتجه الفنان إلى مجموعة فنية دون أخرى . والنقد الذى يوجه إلى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أنها فشلت فى تفسير تباين الإبداعات الفنية لدى الفنانين، وذلك لتعمدها التغاضى عن التفاصيل ، واتجاهها نحو قول تعميمى لا يستند إلى واقع الفن ذاته.

* * *

قال لسنج عن رافائيل فنان عصر النهضة ، لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصورا عظيما حتى ولو قدر له أن يولد أشوه مقطوع اليدين ، ونحن نقول بكل علمية وواقعية ،أنه لولا اليد لما أبدع رافائيل تصويرا عظيما أو حقيرا. إن قول لسنج السابق هو نوع من المبالغة التى لا يحفل بها العلم أو الفن . وذكر ما يكلانجلو عن نفسه ،أنه كان ينحت بفكره لا بيده ،وهو أيضا قول مرفوض، فلولا يد مايكلانجلو لما أبدع فنه الذى يدل على مهارة يدوية رائعة . ربما كان قول ما يكلانجلو هذا قد عنى به أن للفكر دورا هاما فيما أبدعه من فن ، ونحن لا ننكر هذا ، وإنما كل ما ننكره أن يكون للعقل الدور الأوحد فى عملية الإبداع الفنى . نحن لا نستطيع أن نتصور شاعرا فقد قدرة النطق والكتابة ، مهما بلغ من قوة فكره الإبداعى ، ولا نستطيع أن نتصور مصورا فاقد البصر ، فاقد اليد ، كما لا نستطيع أن نتصور فنانا معماريا أو موسيقيا أو فى النحت وقد شلت يده ... وهكذا . إن للحواس دورها ، وهى قد فقدت دورها فى نظرية لا تعترف بدور التنفيذ أو الأداء وأهميته . ثم هل يستطيع من اختلت أعصابه أو اختل مزاجه أن يبدع فى مجال ما يسمى بالفنون الدقيقة ، والتى تتطلب دقة فائقة واتزانا هائلا وأعصابا هادئة فى تعامل الفنان مع نقوشه الدقيقة ، ولمساته

الرقيقة ، ونغماته الهامسة ... الخ ألا يبدو أن كل نوع من الفنون يحتاج فى إبداعه لقدرات حسية وعصبية ومزاجية ؟

إن النقد الذى يوجه إلى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أن عملية الإبداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الإبداعى وحده ، فهى تحتاج إلى جانب دور العقل ، أدوارا أخرى للحواس والمزاج والأعصاب .

إلا أننا لابد أن نذكر أن مفكر عصر النهضة الكبير ليوناردو دافنشى — والذى عددناه ضمن أنصار النظرية العقلية بينما اعتبره فرويد مثالا طيبا للنظرية النفسية — قد تنبه إلى دور العمل ودور الحواس إلى جانب دور العقل ، مع أنه أعطى أهمية ثانوية للحواس وأهمية رئيسية للعقل . فقد ذكر ليوناردو « أن العبقريات تعمل قليلا وتفكر كثيرا ... وهى تعبر بأيديها عن كل ماحصلته وأدركته عقولها » . ونحن نوافق ليوناردو على ماذكره من أهمية دور الفكر ، ولكننا يمكن أن نسأله من أين تدرك وتحصل العقول على ما تعبر عنه الأيدى ؟ يجيب ليوناردو ذاته « لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والأجسام ، فأجدر بالإنسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها ، بدلا من الإتجاه إلى الذين أخذوا عنها » . ويقول فى نص آخر « يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة . يشاهدها ، ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط ، ومن غير أن ينظر إليها من خلال نظرات غيره من المصورين » . ويقول « لا تسجل على لوحتك ما يخالف الطبيعة التى هى معلمك ومرشدك الأول » . ويقول أيضا « إذا أردت أن تحصل على درجة مرموقة فى الفنون فاعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة مبتدءا بدراسة تفاصيلها » . ومشاهدة الطبيعة والاستماع إليها ومحاكاتها والاتجاه إليها لا يتم إلا بواسطة عين ترى وأذن تسمع وأنف تشم ولسان يتذوق وجلد يلمس ، أى لا يتم إلا بواسطة الحواس الخمسة للإنسان . ونستطيع

أن نقرر هنا أن الطبيعة يدركها العقل بواسطة الحواس ، وأن للحواس دورا رئيسيا فيما نفكر فيه عند ليوناردو ، وأن هذا الفكر المنبثق عن الإحساسات يعطي إشارة البدء ليد المصور فيتم الإبداع الفنى .

• • •

تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظرى وعقل عملى ، وتحدث كانط أيضا عن عقل نظرى (نقد العقل النظرى الخالص) وآخر عملى (نقد العقل العملى الخالص) فإلى أى منهما يمكن أن ننسب الإبداع الفنى ؟ هل هو يعود إلى فكر نظرى أم إلى فكر عملى ؟ أم لابد وأن نضع إلى جوارهما عقل ثالث يمكن أن نسميه بالعقل الفنى ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو طبيعة هذا العقل الفنى ، وما هو اختصاصه وكيف نميزه عن العقل العملى وعن العقل النظرى ؟ ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفنى ينقسم إلى نطاقات يتوافق كل نطاق منها ويبدع فى دائرة فنية معينة ، وبينما يتميز فنان بنطـــاق عقلى أكبر للموسيقى يكون موسيقيا ، ويتميز آخـــر بنطاق عقلى فنى أكـبر للشعر يبدع فى دائرة الشعر ... الخ أم ماذا بالضبط ؟ يبدو أننا لن نجد إجابة شافية عند أنصـــار هذه النظرية .

• • •

وهكذا كانت النظرية العقلية ، موجبة فى جانب ، سالبة فى عدة جوانب : فهى موجبة وصائبة من حيث أنها نزلت بمشكلة الإبداع الفنى إلى مستوى الفكر الإنسانى ، بعد أن كانت نظرية الإلهام أو العبقرية قد حلقت بها فى آفاق الأسطورية والغيبية . لقد انتزعت النظرية العقلية هذه المشكلة من أحضان الشياطين والآلهة وربات الفنون لكى تعهد بها إلى أحضان الفكر ، ونور العقل .

وهى سالبة من حيث أنها لم تهتم بدور التنفيذ أو الآداء ، ولم تعبأ بعمل الفنان، أو تخارج أفكاره فى هيئة أعمال إبداعية ، ولم تلتفت — وهى منغمسة فى التأكيد والإصرار على دور الفكر — إلى أن ثمة أدوار أخرى للحواس والأعصاب والمزاج فى عملية الإبداع الفنى . وكان نتيجة هذا أن حصرت نفسها فى دائرة فكرية مغلقة ، أو فى برج عاجى متفرد. ورغم هذا فلم تفلح فى بيان مسألة أصل الأفكار الإبداعية . هل هى كامنة باطنة فى العقل . أم أنها تكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجى ، أم أنها جماع هذا وذاك ، كذلك لم تبين لماذا يتجه الفكر الإبداعى لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد ، وهى أخفقت أخيراً فى تقرير إلى أى عقل ينتسب العمل الفنى المبدع ، إلى العقل النظرى أم إلى العقل العملى أم إلى العقل الفنى المقترح . فلننتقل الآن إلى النظرية الثالثة وهى النظرية الاجتماعية .

• • •

٣ — أفاض السوسيولوجيون فى بيان أهمية المجتمع فى عملية الإبداع الفنى؛ فذهبوا إلى أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من ضروب الانتاج الجماعى، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية « فالفن مهما كان وليد عصره فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية » (١) وهو « مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية » (٢) أو هو « ظاهرة من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس المشروط بالشروط الاجتماعية والتاريخية والمتغير بتغيرها » (٣) . وهنا

---

١ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ .

٢ — أ . ن . يوزيتوف . الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية اللينينية ، ص ١٥٢

٣ — ع . ل . بوسبيلوف . تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ص ٢٢١ .

تصبح الاستطيقا « شيئا تاريخيا محليا » (١) . ولقد ربط بعضهم بين الفن وبين الدين باعتبار الأخير ظاهرة اجتماعية ، وقرر آخرون أن « الفن قد نشأ بين جدران المعابد » (٢) .

كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وتحدثوا عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، واستعانوا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبمبدأ الحتمية وأن ليس ثمة خلق من عدم فى تأكيد الوجه الاجتماعى للفنان . وتحدثوا عن أصالة نسبية ، إذ الفنان عندهم لا يبتكر أعمالا جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر إبداعه فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات وتطويرات فيما وصله من تراث فنى سابق ؛ أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية . وليس فى الامكان — حسب رأى هذه النظرية — إقامة الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، فثمة اتصال مستمر لا ينقطع ولا يتوقف .

ولاشك أن فضل هذه النظرية يتمثل فى إلقاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهى الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، كما أضافت بعد العمل والتنفيذ والآداء ، وتخلصت من الأساطير وغيبيات النظرية الأولى ، فكانت أكثر واقعية وأقرب إلى العلمية ، وهى فوق هذا وذاك علمتنا أن مشكلة الابداع الفنى لا تتضمن أسرارا ؛ فما من إبداع إلا ويمكن تفسيره بالرجوع إلى الواقع التاريخى والاجتماعى ، إن المجتمع بظروفه وعاداته وتراثه هو المبدع والموضوع معا فى هذه النظرية .

• • •

1 — Hourticq : Enclopedia de Beaux - Arts. p. 28.

2 — Bayer; R: Traité d' Esthétique. p. 156.

تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعي ولاشعور جمعي : وما العقل الجمعي عندهم إلا المحصلة النهائية للوعي الاجتماعي ، أو هو عقول الأفراد وقد انصهرت جميعها ، ولتنج عن إنصهارها ذلك ، عقل جمعي جديد لانستطيع أن نميز فيه بين عقل فردي وآخر . ومن ثم تكون عمليات هذا العقل الجمعي ، وأسسه ، وديناميات ذات طابع اجتماعي لا فردي . أما اللاشعور الجمعي فهو على ما يقول يونج « ينحدر من السابق إلى اللاحق ، ويكون متحدا لدى الأفراد جميعا » بمعنى أنه يورث ويكون محملا بخلفية اجتماعية وتاريخية تمتد في التراجع إلى البدايات الأولى للانسان ، وسوف تستمر في التقدم نحو الأجيال القادمة . ويريد أنصار هذه النظرية من قولهم السابق أن يثبتوا أنه ما من فكر أو فن إلا وهو صادر عن هذا العقل الجمعي أو عن ذلك اللاشعور الجمعي ، وما من فكر أو فن إلا وهو مطبوع بطابع سوسيولوجي تاريخي .

وبتطبيق هذا على دائرتنا التي نبحث فيها – وهي دائرة الإبداع الفني – نجدهم يقررون أن الابداع الفني يصدر عن عقل أو لا شعور جمعي ، وهذا العقل وذاك اللاشعور تابعان ومتأثران بالمجتمع ، فالناتج أن المجتمع هو أساس عملية الابداع الفني . وهم بقولهم هذا لم يقعوا في نقد وجهناه إلى أصحاب النظرية العقلية ، وهو أنهم لم يعالجوا مسألة مصدر أو أصل الأفكار هل هي فطرية أم مكتسبة أم هي جماع هذا وذاك ، إذ من الواضح أن الأفكار تستند وترجع عند السوسيولوجيين إلى واقع اجتماعي له ظواهره الواقعية المتعددة . وليس ثمة ما يدعونا في مثل هذه النظرية أن نتحدث عن أفكار كامنة فطرية في كل عقل فردي ، يخلقها الله فينا كاملة غير محتاجة إلى سند واقعي أو شيء خارجي . لذلك نحن نقرر أن أصحاب هذه النظرية تجاوزوا ذلك العيب الذي وقع فيه أنصار النظرية العقلية .

والواقع أنه لا بأس من أن تكون عقولنا ويكون لاشعورنا مشبعان بالروح الاجتماعية والتاريخية ، ولكن هذا لا يفسر لنا ـ رغم ذلك ـ لماذا يتميز الفنان دون سائر الناس بالإبداع الفنى ، وبمعنى آخر إذا كان الناس حاصلين على عقل جمعى ولاشعور جمعى مثلهم فى ذلك مثل الفنان ، فما الذى يميز الفنان إذن عما عداه من الناس ؟ أليس من الضرورى ـ والحالة هذه ـ أن يتميز الفنان بشىء آخر عدا تميزه بالعقل الجمعى . هنا نجد فيشر يقول «إن ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزاً ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً » (١) .

ها هنا يبدو تميز الفنان حسبما ذهب فيشر فى قوة تجربته ، وشدة الوعى بها ووضوحها البين .. ولكننا نقول رغم ذلك أن هذا لا يمثل جواباً كافياً على السؤال المطروح ، إذ أن الفنان لا يتميز وحده بتلك الصفات التى أشار إليها فيشر ، فقد يشاركه فيها رجل الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو المخترع أو المكتشف بوجه عام .

وخلاصة هذا النقد الموجه إلى النظرية السوسيولوجية هو أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس، فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفرده بوضـــوح الرؤيا وشدة الوعى وعمق التجربة ، ولا يعزى له أى تفرد الهم إلا فى أنه يجيـــد حرفته ، ويتفوق فى

---

١ ـ إرنست فيشر: ضرورة الفن ص ٦٠

صناعته ، ويضفى عليها طابعاً استطيقياً . ولقد ذكرنا من قبل أنه من بين مميزات هذه النظرية الالتفات إلى عنصر التنفيذ أو الأداء أو العمل ، ولكننا ندرك الآن أن الإبداع الفنى ليس أداء فقط بل هو أيضاً خلق أو ابتكار أو اختراع فى مجال الفن وأن هذا الابتكار وذاك الاختراع لا بد أن ينفرد به أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا هو ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه .

* * *

ثم كيف تتم عملية الابداع الفنى ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى ؟ أى كيف يبدع العقل أو اللاشعور الجمعى فنا ما ؟ حقاً إن هذه النظرية تتفوق على النظرية العقلية فى قولها بأهمية عنصر الأداء أو التنفيذ ، وفى كونها لم تهمل مسألة أصل الأفكار ، ولكنها رغم ذلك لم توفق فى بيان كيف يبدع الفنان فنه . كانت المسألة عند أنصار النظرية العقلية سهلة هينة ، فالعقل الفردى بما فيه من قدرات ، يمكنه إذا تأمل وفكر وتخيل أن يبدع فى فن ما ، أما الآن وعند أنصار النظرية الاجتماعية ، فلقد ازدادت المسألة تعقيداً ، إذ ربما أنكر الناس فكرة لاشعور موحد تتوارثه الأجيال ، أو فكرة عقل جمعى هو نتاج الوعى الاجتماعى للأفراد مهما تفاوتت قدراتهم الفكرية والفنية .

ومعنى هذا أن فرضية لاشعور جمعى وفرضية عقل جمعى يمكن أن يشك فيهما ، وإذا تم ذلك فإننا لا بد وأن نشك بالتالى فى قيام عملية الابداع الفنى ابتداء منهما . وليس معنى ذلك أننا لا نوافق على تشبع العقل البشرى بخلفية اجتماعية وتاريخية ، بل معناه فقط أننا نرفض كل فرض لا يقوم على العلمية حتى وإن أدى إلى نتائج تتوافق معنا . مانقوله هو أن العقل فردى وسيظل

كذلك وهو يتأمــل موضوعاته ، وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يؤثر ويتأثر بوسطه ، ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعي والتاريخي ، ورغم ذلك فثمة تميز وتفرد بين عقل وآخر، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستهـا الروح الإجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية . إن النقد الذى يمكن توجيهه هنا إلى النظرية الإجتماعية هو أنها تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من وقع أو علم . وهى قد زادت المسألة تعقيداً حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عمليـاته ، إلى عقل جمعى لا ندرى ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل .

ولعل هذا النقد قد فطن إليه المعاصرون من أنصار هذه النظرية ، ولكنهم شاءوا فى تمسكهم بنظريتهم أن يقيموا نوعا من التوازن بين الفنان الفرد وبين جماعة أو أن يعطوا الفرد دورا ليس بتلك الاهمية التى عليها دور المجتمع . فهذا سيدنى فنكلشتين يعترف صراحة ، بأن الأعمال الفنية هى من انتاج فنانين أفراد ، ولكنه يسرع بعد ذلك مباشرة إلى تقرير ، أن الفن نفسه جـــزء من الحياة الاجتماعية ، (١) ويضطر فيشر إلى تأكيد دور ، الأنا ، خصوصا فى المـراحـل التاريخية الحديثة ولكنه يحمل ، الأنـا ، بدور النحن . يقـول فيشر « لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن) القديمة ، وانتقل الصوت الفـردى من الكورس ، لـكن صدى من ذلك الـكورس مازال يتردد فى كل نفس . لقد أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة الأنا ، لكن المضمون الأساسى الشخصية يبقى اجتماعيا ، (٢) بينما يرى آخرون قصور العبقرية الفردية فى أن تخلق تيارا

---

١ ـ سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، ص ١٤ .
٢ ـ إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٦٠ .

فنيا أو مرحلة فنية فقصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى »[١] أما أعداء النظرية الإجتماعية فلقد وصلوا إلى أقصى ضروب التطرف فى ابراز دور الفرد ، وأكدوا على أن النشاط الفنى هو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية، فأصالة الذوق والاحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لاتقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى .. والفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى ولهذا يقرر ريبو Ribot أن «الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد» [٢]

• • •

لرجع الآن إلى فرضية العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ولنتساءل ما الذى يكون فى العقل الجمعى - لفنان ما - فيجعله نحاتا أو رساما أو موسيقيا ... الخ وما الذى ورثه هذا الفنان أوذاك من لاشعور منحدر من الأجداد وجعله شاعرا أو مصورا ... الخ ، وكيف تم ذلك ؟ وبمعنى آخـــر كيف تمايزت الابداعات الفنية واختلفت نوعا ودرجة لدى الفنانين مع أن العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ؟ فإن قيل أن الفنان صانع يجيد حرفته ، وأن مهارته فى الصناعة هذه تأتيه عن مجتمعه ، وأن هذا يتعلم ويحترف التصوير ؛ بينما ذاك يتعلم ويحترف الباليه أو الشعر ... الخ وأن هذا التعلم يتم عن طريق المجتمع أولا وأخيرا ، وبلغة المجتمع ، وحسب الثقافة السائدة فيه ... الخ أجبنا أن مسألة التعلم واكتساب صنعة أو حـــرفة

---

١ - محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٨ .

٢ - زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ص ص ١١٦ - ١١٧ .

تفترض وجود عقل فردى لا جمعى كما تفترض مهارة يدوية فردية إن كنا فى مجال الحرفة أو الصنعة فالعقل الفردى هو الذى يكتسب خبرة المجتمع ، ويتزود بها ، ويستفيد منها فى إبداعاته ، كما أن اليـــد الفردية هى التى تكتسب المهارة وتعمل بها لا اليد الجماعية ، وبالاضافة إلى ذلك فإن اليد الفردية هى التى تنفذ إبداع الفنان فى كثير من الأحوال ، ثم قد يأتى دور اليد الجماعية ، إذا كانت فكرة الفنان ، مما تستوجب التنفيذ والتطبيق على نطاق واسع .

وإذا مضينا فى تحليلنا أكثر من ذلك ، فإن تفاوت الفنون ، سيرجع إلى أن هذا قد تعلم الموسيقى ، بينما تعلم ذاك النحت ، وتعلم ثالث التصوير وهكذا وأن الاتجاه نحو تعلم فن دون آخر ، قـــد يرجع إلى قدرات عقلية معينة واستعدادات فكرية وميول خاصة ، وأن هذه القدرات وتلك الاستعدادات والميول تنمى ويزداد إزدهارها عن طريق التعلم من البيئة الخارجية فإذا استوعب إنسان ما ، واكتسب كل ما يمكن أن يكتسب عن فـــن ما وزادت مهارته فى فنه إلى حد فائق ، جاء فى أغلب الأحيان ، دور الإبداع ودور الكشف .

وفى ضوء هـذا التحليل ، يظهر جليا ، أن لا دور على الإطلاق لما يسمى بالعقل الجمعى ، إن كان يوجد حقا ما يسمى بهذا الإسم ، فإذا أضفنا إلى قولنا هذا ما سبق أن قلناه من أن فرضية العقل الجمعى [illegible] لبيان تميز الفنان عن سائر الناس بالابداع الفنى ، لكان معنى هذا أن هذه الفرضية غير صالحة لتفسير عملية الإبداع الفنى وتمايز الفنون .

• • •

ذهب دوركايم إلى أن « الدين كنظام اجتماعى هو الأصل فى نشأة الفنون

جميعا ، (١) ووافقه ريموند بايير فى قوله المشهور « أن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد»(٢) كما قرر فيشر «أن الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة ظلت قوية ومتينة وأنها لم تضعف بعد ذلك إلا بالتدريج (٣) وهكذا قرر أنصار هذه النظرية أن « العقيدة الدينية كانت دائماذات أثر ملموس فى كل الأطوار التى مر بها الفن (٤) ».

ونحن لا نوافق على هذا القول على إطلاقه ، ولا نوافق على تقرير قانون عام يربط بين الدين والفن . وقد يكون للدين بعض الآثار فى نشأة الفنون ولكننا نرفض أن يكون له كل التأثير . ذلك أننا لا نجد معابد أو أديرة عند جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم خلال عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالا فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن ، بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا سنجد أن الإنسان قد عرف منذ العصر الحجرى الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات أو الآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان(٥) لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسلحة ، فالأدوات الحجرية ظهرت فى العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم ، وكانت فى البداية أحجارا بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها، ثم جرى شطفها وأخذ فى تشكيلها

---

١ — محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩ .

2 — Raymond Bayer : Traité d' Esthétique, p. 159.

٣ — إرنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٥٤ .

٤ — عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ، ٣٤ .

٥ — زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ١١٩ .

وذلك كخطوة أكثر تقدما ، ثم تمت إعـــادة تشكيلها تماما لـلاءمة الحاجة الإنسانية. وكانت صناعة الفخار إحدى الانجازات الـكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الإنسان .

أما الشكل الأخير للفن فيتمثل فى العادات العملية السحرية التى سادت المجتمع المشاعى البدائى ،وكان الغرض منها السيطرة على الطبيعة ... ففى الحياة البدائية كانت تقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد أجراءات الصيد نفسه ، كما كانت ترسم الحيوانات رسوما تحاكى ـ لأسباب متعلقـة بالسحر الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفسه (١) . فهو إذ يحاكيها يشعر فى نفس الوقت بقدرته على السيطرة عليها .

ويضيف فيشر إلى ما سبق ،أنه ربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للـكائنات البشرية وحدها ، بل وبالنسبة للحيوانات أيضا) ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورهما فى مولد الفن . وربما كان من حوافزه أيضا المغريات الجنسية بأنواعها : الألوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع فى دنيا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وإيماءاته فى دنيا الناس . وربمـا لعبت دورا هاما إيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الإلتقاء الجنسى ، والتـكرار الإيقاعى لهذه العمليات وما يصحبه من متعة . وأخيرا وليس آخرا : إيقاعات العمل : فالحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعـة من البشر ، وكل اضطراب فى الايقاع يحدث أثرا غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل . وهكذا نجـد الايقاع متمثلا فى الفنون على هيئة تـكرار لعنصر

---

١ — سيدنى فنكلشتين . الواقعية فى الفن ، ص ص ١٩ - ٢٠ .

ثابت ، وعلى هيئة تناسب وسيمترية » (١).

ويتضح مما سبق أن القول بأن الفن إنما نشأ بين جدران المعابد ، أو أن الدين هو الأصل فى نشأة الفنون ، أو أنه كانت ثمة رابطة قوية ومتينة بين الدين والفن ، إنما هى أقوال غير دقيقة . لا تمثل واقع نشأة الفن ، ولا تعبر عن بداياته الحقيقية .

• • •

قدم لنا تين استطيقا حتمية لا نلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية وزعم أن العمل الفنى محدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية تتمثل فى : الجنس وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية التى تتحكم فى كل شعب من الشعوب بوصفه منحدرا من سلالة خاصة ، والبيئة باعتبارها الوسط الطبيعى الذى يحيا فيه الفنان ، والتاريخ أو الزمن باعتبار أن الزمن المحدد يطابع فنانى عصره بطابع موحد . وهكذا تتحتم عملية الإبداع الفنى بعوامل الجنس والبيئة والتاريخ .

ونحن إذا وافقنا تين على قوله هذا باعتبار أن للبيئة والجنس والتاريخ آثارها على عملية الإبداع الفنى ، فإننا لا نوافقه على طمس معالم الفردية طمسا كاملا . ويحق لنا أن نسأل تين : أين نفسية الفنان وفرديته وحريته ؟ أليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية وتميزه عن عامة الناس ؟ وهل يمكن أن يكون الفنان فنانا حقا دون أن يكون صاحب شخصية فى فنه ، تجعله مختلفا عن العامة ، متمايزا عن غيره حتى من الفنانين ، صاحب جدة وأصالة وطرافة ؟

---

١ — إرنست فيشر ، ضرورة الفن ص ص ١٦ — ١٧ .

الواقع أن تين لم ينتبه إلى نوعية الظاهرة الإستطيقية ، ولم يفطن إلى تميزها عن الظاهرة الاجتماعية . فاستحالت الظاهـــرة الاستطيقية عنده بل ومشكلة الإبداع الفنى ذاتها إلى مشكلة آلية تخضع فى تحليلها إلى قوانين الميكانيكا (١) . بل إننا لا نجاوز الحد إذا قلنا أن تين أراد للاستطيقا أن تخضع للمنهج المتبع فى العلوم الطبيعية والذى يعتمد على التصنيف Classification (٢) فجاءت حتميته المتزمته التى لم تنظـــر إلى الفن باعتباره نشاطا قائما بذاته ، وبوصفه طريقة خاصة فى المعرفة ، لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحـددة . حقا أن الفن علاقات ضرورية بالظواهر الاجتماعية والطبيعية ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشرى والجمال الطبيعى والفنى استجابة خاصة تميزه عن غيره من رجال الدين أو الأخلاق أو الاقتصاد أو عالم الطبيعة . بل وتميـزه عن غـــيره من الفنانين أيضا .

والحق أن تميز الفنان عن غيره من العلماء والفنانين ، وفرديته ، وجدته ، وأصالته ، هى التى جعلت هربرت ريد يقـرر أن ممارسة الفن وتقديره لهمـا عمليتان فرديتان (٣) فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا ، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا إياها فى صميم وجوده الجمعى .

ومعنى هـذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع فى انتاجه الفنى ، وإنما هـــو يسهم فى تكوين التراث الجمالى لمجتمعه ، بقدر ما ينجح فى إضافة

---

1 — Lalo, ch : Notion d' Esthétique p. 74.

2 — Lalo, ch : introduction a l' Esthétique. p. 251

3 — Read; H.: Art and Society. p. 7.

خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه . وبعبارة أخرى يمكننا القبول بأن الفن ليس ناتجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعى ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التى تدخل فى تركيب المجتمع نفسه . هذا إلى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التى يأتى بها الفنان ، لكى نقتصر على النظر إلى تلك « التقويمات الاجتماعية » التى يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستطيقية دراسة إحصائية للآراء ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفنى » نفسه باعتباره الموضوع الأصلى للباحث الجمالى (١).

وليس صحيحا ما يزعمه تين وأنصاره من أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية والسمات الطرزية بحيث لا يشذ عنها كل فنانى هذه الحقبة أو تلك ، وكأن كل فنان صورة مكررة لكل فنان آخر . وبالتالى ليس صحيحا أن يكون ميكائيل أنجلو متشابها تماما مع ليوناردو دافينشى ورافائيل بحجة إنتمائهم إلى عصر واحد ، فثمة فروق فردية لا تخفى على عين أى باحث بين كل منهم . وليس صحيحا أيضا أن كلا من وبستر وفورد وما سينجر وبن جونسون وفليشتر كانوا متماثلين تماما مع شكسبير . نحن بطبيعة الحال لا نوافق على أن يكون شكسبير أو غيره ظاهرة مثيرة هبطت من السماء على حين فجأة ، بل ونقرر أن شكسبير قد تأثر بفنانى عصره وما قبل عصره ، ولكن كل ما ننكره هو فكرة تماثل وتكرار الفنانين وكأن لا فرق بينهم ، ولا تمايز ، ولا خصوصية .

لقد أدت حتمية تين إلى طمس معالم الفردية ، بل وطمس عملية الابداع

---

١ — زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٣١ — ١٣٢

الفنى ذاتها ، والنظر إليها باعتبارها راجعة إلى الظاهرة الاجتماعية ، ومتداخلة فيها ، وخاضعة لقوانينها . فى حين أن الابداع الفنى ، بل والظاهرة الاستطيقية بوجه عام ، لها نوعيتها ، وخصوصيتها ، وبالتالى فإن لها طبيعة مختلفة، وعمليات متباينة ، وخصائص متفاوتة .

وهكذا كانت النظرية الاجتماعية موجبة من جوانب سالبة من عـــدة جوانب : فهى موجبة من حيث أنها أضافت إلى مشكلة الإبداع الفنى أبعادا طالما كانت محتاجة إليها ؛ وهى الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية ، كما اهتمت ببيـــان أهمية عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهى فى تأكيدها على ماسبق ، وفى إرجاعها للابداع الفنى إلى الواقع الإجتماعى والتاريخى ، استطاعت أن تتخلص من جو الأساطير والخرافات وعالم الأسرار والغيبيات ، كما يرجع الفضل إلى هذه النظرية فى تحديدها لمصدر الأفكار الجمالية ، ذلك التحديد الذى أغفلته النظرية العقلية .

أما الجوانب السالبة فتتمثل فى أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، والذين يشاركونه عقله الجمعى أو لاشعوره الجمعى، كما لم تفلح فى بيان لماذا يبدع الفنان فى فن معين دون آخر ، ولا كيف تتم عملية الابداع ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى كما أن هذه النظرية لم تنتبه إلى نوعية الظاهرة الاستطيقية ، واختلافها عن الظاهرة الاجتماعية ، مما نتج عنه فى آخر الأمر طمس كامل لمعالم الفردية ، والحرية اللازمة للابداع والعمل الفنى . ولقد أدى هذا الطمس إلى ردود فعل عنيفة تزعمها أنصار اللاحتمية ، وساعدهم فى ذلك أن مبدأ الحتمية الذى سيطر على علوم الفيـــزياء والفلك والميكانيكا وحتى علم النفس قد بدأ يتهاوى، مع ظهور النظرية الذرية التى تتوافق

مع مبدأ اللاحتمية ، وهنا ظهر ما يسمى بالذرية الطبيعية ، والذرية المنطقية ... وهكذا . وكان على النظرية السيكولوجية - التى سنعرضها للنقد والتحليل توا - أن تفسر الابداع الفنى بإرجاعه إلى الفرد ولاشعوره ، وأن تعطينا بدورها بعدا جديدا ليس هو الإلهام أو العقل المفرد أو المجتمع أو التاريخ وإنما هو النفس الفردية بكل ما تحمله كلمة فردية من معنى . فلننتقل الآن إلى تحليل ونقد النظرية النفسية .

٤ . أراد أصحاب النظرية السيكولوجية أن يتناولوا مشكلة الابداع الفنى وهى مبتعدة عن أية مصادر خارجية ، كأن يكون الابداع ناتجا عن إلهام إلهى ، أو عن تأثيرات سيكولوجية ، أو أبعاد تاريخية تعتمد على أفعال إنسانية خارجية . كما ذهبوا إلى رفض أن يكون العقل أو الوعى هو أساس عملية الابداع . وراحوا يفتشون عن مصدر آخر للابداع : وجده فرويد فى اللاشعور الشخصى ، وارتكزت الحركة السريالية فى الفن على مثل هذا اللاشعور ، بينما وجـــده يونج فى اللاشعور الجمعى . ومن هنا كانت دعوة أنصار هذه النظرية بضرورة التخلى عن الواقع الخارجى نهائيا والانطواء فى الواقع الباطنى » (١) . وكان اتجاههم نحو الحد من رقابة وتدخل العقل الواعى لكى يعطوا الفرصة كاملة للعقل الباطن ، الذى هو عندهم منبع كل صدق وكل حقيقة . يقول فرويد « إن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يمثل العقل الواعى ذهن تقليدى غبى ، بدليل أن هذا العقل عجز عن تجنيب البشرية ويلات الحروب » .

1 Fry; R. Vision and Design, Penguin Books, 1940.

وفى حين أن الحركة السيريالية فى الفن قد تابعت فرويد متابعة تامة ، فإن يونج - رغم اتفاقه مع فرويد فى أن اللاشعور هو منبع الابداع الفنى - قد اختلف عنه فى عدة نقاط : فبينما اللاشعور شخصى فقط عند فرويد فهو شخصى وجمعى عند يونج (١) . وفى حين أن علة الابداع عند فرويد تكمن فى ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته ، فإن علة الابداع الفنى عند يونج تتمثل فى تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الأزمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحيـــاة النفسية لدى الفنان ، ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد . وفى حين بيّن فرويد أن عملية الإبداع تتم بواسطة التسامى ، إذ الفن عنده ماهو إلا نتيجة لتسامى الغرائز ، بيّن يونج أن عملية الابداع تتم بانسحاب الليبدو من العالم الخارجى ، وارتداده إلى الذات ، وما يترتب على ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى ، ولقد استعان يونج فى بيان ذلك بعملية الاسقاط التى ترتكز عند الفنان على الحدس .

ونظرا لأننا عرضنا هذه النظرية عند فرويد أولا ثم عند أنصار الحركة السيريالية ثانيا ، ثم عند يونج ثالثا وأخيرا ، فإن نقدنا للنظرية السيكولوجية سيسير على نفس هذا الترتيب . على أن نضع فى اعتبارنا أن النقد الموجه إلى

---

١ — عن اللاشعور الجمعى والنماذج البدائية والرجوع إلى الماضى لاصلاح الحاضر أنظر مؤلفات يونج :

A — The integration of the personlity, Kegan paul, 1941.
B — Modern man in search of a Soul, Kegan paul, 1941.
C — Contributions to Analytical psychology, Kegan paul, 1942.

فرويد هو نقد موجه أيضا إلى مدرسة التحليل النفسى، خصوصا أولئك الذين لم ينشقوا على فرويد وتابعوا منهجه ونظريته .

أولا : النقد الموجه إلى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى :

اهتم فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى بمسألة منبع العمل الفنى ، وركزوا فى بحثهم لمسألة الابداع الفنى على الإجابة على السؤال : من أين الفنان إبداعاته ؟ وأجابوا جميعا على هذا السؤال بأن الفنان يحصل على تلك الإبداعات ، وتنبسع لديه من اللاشعور . وهم بتركيزهم على ذلك غفلوا عن جوانب كثيرة رأينا أنها تتصل بعملية الإبداع اتصالا وثيقا ، فهم لم يحدثونا عن كيف يحدث الابداع من بدايته إلى منتهاه ، ولم يذكروا أى شىء يتعلق بجانب التنفيذ أو الأداء ، ولم يبينوا لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى إبداع فى فن معين دون آخر ، وكل ما اهتموا به هو قولهم بأن اللاشعور هو منبع الابداعات الفنية وحسب ، ولهذا فإن تناول فرويد وتلامذته لمشكلة الابداع الفنى هو تناول قاصر مبتور لا يدرس المشكلة من كل جوانبها .

وبالاضافة إلى النقد السـابق ، يوجد نقد آخر يدور حول المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته ، فهذا المنهج أراد له فرويد أن يكون منهجا تجريبيا علميا يبدأ بملاحظة الوقائع وتجربتها ، ومن تلك الملاحظة والتجربة ينشأ فى ذهن الباحث فكرة عامة ، أو فرض من الفروض، يكون بمثابة فكرة تفسيرية، أو اقتراح تفسيرى مؤقت ، ثم تأتى مرحلة أخرى يتحقق فيها الباحث من صدق فرضه أو فروضه ، بأن يقوم بملاحظات وتجارب حاسمة وموجهة تعينه على التحقق من صحة هذا الفرض أو ذاك، والفرض الذى يثبت أمام هذه الملاحظات والتجارب يصبح قانونا علميا ، وما لا يثبت أو ما ترفضه الملاحظات

والتجارب يترك ويهمل (١) .

نعم إن فرويد قد ذكر أن على التحليل النفسى أن يلقى بأسلحته أمام الفنان الخالق (٢) وأن طبيعة الإبداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى(٣). لكن محاولاته وكتاباته وكذا محـــاولات وكتابات تلامذته من أمثـال جونز E. jones وهانز ساكس H. Sachs وأوتورانك O. Rank وبريـل A. Brill وشـــارل بودوان C. Boudouin وأتوفينشكل O. Fenickel وبراون j. F. Brown وأدموند برجلر E Bergler تشهد كلها بأنهم حاولوا دراسة الفنان وإبداعه الفنى بمنهج على تجريبى هو عندهم منهج التحليل النفسى .

والنقد الذى نوجهه إلى المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته هو أن هذا المنهج لم يكن عليا تجريبيـــا إلا من حيث الشكل وحسب ، وهو لم يبدأ من اقتراح مؤقت أو فرض أو فكرة عامة يمكن أن يطرحهـــا جانبا إذا لم تؤيده الملاحظات والتجارب صحتها ، بل بدأ بحثه عن ليوناردو وبحثه الآخر عن دستويفسكي بنظرية راسخة لديه لاسبيل إلى تعديلها أو دحضها ، بل لابد — وهذا تعسف كبير منه — أن تكون الوقائع أيا ما كانت مؤيدة لها . وما دام أنه يبدأ بنظرية راسخة فإن عليه بعد ذلك أن ينتقى ويختار وقائع وظواهر معينة تؤدى فى نهاية الأمر إلى تبرير نظريته ، فالمسألة إذن عند فرويد ليست منهجا عليا يتكون من خطوات متتالية ، كل مرحلة تتلو الأخرى ، إن المسألة

---

١ — انظر « المنطق ومناهج البحث العلمى » للمؤلف ، الباب الثالث ، دار الجامعات المصرية الاسكندرية ١٩٧٧

٢ - فرويد « دستويفسكى وجريمة قتل الأب » ، ص ٩٤

٣ - فرويد - ليوناردو دافينشى ، دراسة فى السيكولوجية الجنسية ص ٩١ .

عنده هى نظرية يختار بتعسف ما يتوافق معها من أحداث أو وقائع لتبريرها. فإن بدت له وقائع أو ظواهر لاتتسق مع نظريته فإما أن يهملها ، وإما يجهد نفسه كثيرا كى يفسرها فى النهاية تفسيرات تتسق وهذه النظرية ، أو كى ينطق هذه الوقائع وتلك الظواهر بما لا تحتويه أو تعبر عنه ، وإنما بما يعبر عن الخط العام لنظريته ، تلك التى تلقى الضوء على المسائل الشبقية خصوصا فى مرحلة الطفولة والتى لم تسمح النظم الإجتماعية باشباعها فكبتت فى اللاشعور . وسنحاول الآن بيان نماذج من هذا التعسف فى إنتقاء الظواهر وتفسيرها بما يتمشى مع النظرية .

فقد حاول فرويد فى بحثه عن ليوناردو دافنشى إلقاء كل الضوء على طفولة الفنان ، وأخذ يفسر الحلم الذى أورده ليوناردو وهو حلم النسر تفسيرات تتمشى مع نظريته ، فيها الكثير من التعنت وإنطاق المسائل بما لم يكن فيها أصلا. فلكى يعطى فرويد ذلك الحلم دلالاته الشبقية ذكر أن النسر ضرب ليوناردو عدة مرات بذيله على شفتيه ، وذلك لكى يماثل بين ذيل النسر وبين عضو التذكير ، مع أن هذا النص قد ذكر فى مواضع أخرى على أن هذا النسر « أخذ يلمس بجناحيه على شفتى ليوناردو مرات عديدة ، وكأنه يؤكد أن ليوناردو سوف يتحدث عن الأجنحة طوال أيام حياته ... »[١] وهاهنا نلمس تحريفا فى النص حيث استبدل فرويد الجناحين بالذيل للاستفادة فى استنتاج دلالات شبقية تخدم نظريته .

على أن الأمر لايقتصر على هذا ، إذ لجأ فرويد بعد ذلك لتأويلات غريبة بغية إثبات أن النسر فى الحلم ما هو إلا أم ليوناردو فقرر أن الأم تمثل فى

---

١ ــ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، ص ٦٤ .

نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية بصورة النسر، وأن المصريين كانوا يعبدون إلهة الأمومة رأسها تشبه رأس النسر ، وأن إسم هذه الإلهة ينطق موت Mut التى تحمل بعض التشابه مع الكلمة الألمانية Mutter ومعنى الأم . ونحن إذا افترضنا صحة هذه المعلومات التى أتى بها فرويد ، فلن نستطيع أن نوافق على أن ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصا إذا علمنا أن أول من نجح فى قراءة اللغة الهيروغليفية كان فرانسوا شامبليون الذى عاش بين عامى ١٧٩٠ - ١٨٣٢ أى بعد وفاة ليوناردو بأعوام طويلة تزيد على القرنين .

ثم يضيف فرويد أن ليوناردو ربما علم بأن هذا النوع من الطيور لا توجد فيه إلا نسور إناث من دراسته للتاريخ الطبيعى ، وبما كان يردده آباء الكنيسة من أن هذه النسور تلقح بواسطة الريح أى بدون نسر ذكر تماما كما تم ميلاد المسيح بدون أب ذكر ، وأن الآلهة Mut تشكلت على هيئة قضيبية ، فكانت ذات طبيعة أنثوية ذكورية ، وأن إيزيس وحتحور ونيت فى مصر وأثينا إلهة اليونان صورن فى الأصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس ، وكذلك إلهة الطائفة الديونوسيوسية وأفروديت . وهو يذكر ذلك كله كى يماثل بينه وبين اعتقاد ليوناردو فى طفولته بأن أمه وجميع الأشخاص بما فيهم النساء يملكون عضوا مثل الذى يملكه هو ، ولكى ينطق ليوناردو الطفل بالقول التالى «فى ذلك الوقت حينما وجهت فضولى الشديد نحو أمى ، كنت لا أزل أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوى » ولكى يضيف فرويد إلى ذلك قوله « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسى السابق لأوانه ، أصبحت فى رأينا حاسمة فى حياته كلها »[1] .

---

١ - فرويد : ليوناردو دافنشى ص ٤٦

نحن نقول بدورنا أن مسألة الطير أو مسألة الطيران يمكن ألا ترابط بالدافع الشبقى الذى كبتته الظروف فى لا شعور ليوناردو فى أيام طفولته الأولى ، ويمكن أن يفسر هذا الحلم بعيدا عن دلالاته الشبقية ، فإذا بدلنا ذيل النسر بالجناحين ، وإذا أضفنا نصوصا أخرى ذكرها ليوناردو نفسه ولم يوردها فرويد ، تبين لنا أن مسألة الطيران لا تعدو أن تكون مسألة معرفية وعلمية صرفة لا اتصال لها بالدوافع الشبقية . يقول ليوناردو « هذا الذى يعرف كل شىء يمكنه أن يعمل كل شىء ، على الإنسان أن يعرف ، وستكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء ، كما سجل ليوناردو فى مذكراته ما يلى : « من الجبل الذى أتخذ إسمه من (فنشى) أى الفاتح أو القاهر ... الطير الأعظم ... سوف يحلق فى الفضاء لأول مرة رجل فوق ظهر بجعة كبيرة عظيمة .. وسوف يملأ ذلك الكون عجبا ، ويملأ الكتب والأسفار بشهرته ، وستخلد ذكرى هذا المجد والجلال فى المكان الذى ولد فيه هذا البجع العظيم » .

والثابت أن ليوناردو كان مهتما تماما بالطيران وبمحاولة إيكاروس بن ديدالوس ، وأنه خط بقلمه الكثير من المشروعات المتعلقة بالطيران وبالإنسان الطائر ، بل مات أحد تلامذته وهو جيوفانى من محاولة طيران له ، والظاهر أن مسألة الطيران ارتبطت عنده بنواحى دينية لا بنواحى شبقية كما يذكر ذلك فرويد . وسوف نذكر هنا ما حدث لجيوفانى وسنرى أن بواعث دينية وربما فلسفية قد دفعته إلى ما حدث .

فحينما دخل ليوناردو إلى مسكنه ذات يوم ، وجد فى إنتظاره الميكانيكى « أسترو » وهو ينشد هذه الأغنية التى يقطع بها ملل الوحدة ويخفف آلام المرض :

تصيح الطيور ... تصيح الطيور
تطير الكراكى ... تطير النسور
وسط سديم الشمس ...
حيث لا أرض هناك .
تطير الكراكى ... تطير الكراكى
تصيح الطيور ... تصيح الطيور .

وأسترو هذا كان من مساعدى « ليوناردو » . وقد انكسرت ساقه فى محاولة الطيران ..

وقد شعر « ليوناردو » بالاكتئاب عند سماع هذه الكلمات المنظومة ، فوق ما كان يحس به أصلا من ضيق نتيجة لطول طوافه فى يومه وفى حنان وإشفاق سأل الأستاذ مساعده :

ما هذا ؟ أسترو !! وقد وضع يده فوق رأس المريض ، الذى أجاب : لا شىء يا سيدى .. لا شىء .. لا شىء يخصنى ... ولكن جيوفانى ... من المؤكد أنه الآن أحسن حالا مما كان من قبل ... قد أخذ الجناح ... ويجيبه ليوناردو : ماذا تقول ... أسترو .. أين جيوفانى ؟

وأحس ليوناردو على الفور بما انبأ به من حزن وأسى وضيق ، واضطراب فى دقات قلبه من أجل تلميذه جيوفانى، ثم طلب من مساعده أسترو أن يرشده على مكان جيوفانى . وتوكأ المساعد على عكازته وصعد فوق الدرجات القديمة البالية ، وليوناردو يتبعه ، مأخوذا ، قلقا على تلميذه ، متألما آسفا على ما أصاب مساعده من هزات . وفجأة يشير أسترو إلى غرفة يتدلى من سقفها جسم جيوفانى ، ويقول الأستاذ : لا تخف هذا هو جيوفانى قد استراح ..

لقد طار ، قد انتهت كل متاعبه ولم يعد فى حاجة إلى التفكير ، أو الهذيان ، أو الصياح والعويل .

ويشهد ليوناردو هذا المشهد الأليم ، وهو صامت لا يتكلم ، أو يشير ، أو يسأل ، أو يجيب . وبعد برهة قصيرة ، أحس أنه طال أمدها ، نسمع صوت ليوناردو وقد غيرته الأحزان ، وهد من قوته الأسى ، ينادى فى عمق وحنين: جيوفانى !! ويشحب لون وجهه ويكفهر .. ويندفع نحو الجسم المدلى يحاول إصلاح إتجاه رأسه ، ويلمس يده الباردة ، والجسم يترنح ذات اليمين وذات اليسار من أثر لمسة الأستاذ ... بينما يتجه أسترو نحو نافذة تطل على مدينة روما والرقعة الخضراء للريف المجاور ، ومجارى المياه الرومانية العالية بلونها الداكن ، والسماء من خلفها . وتمتد ذراعاه خارج النافذة ، ملوحا بها فى الفضاء كأنها جناحا طائر . ويترنم منشدا : تصيح الطيور . تصيح الطيور ...

وتمر بضعة أيام على هذا المشهد ، ويتولى ليوناردو فحص مخلفات جيوفانى من أوراق ويجد بينها مذكراته اليومية ، فيأخذ فى تصفحها بشىء من الدقة ، ليكشف أسباب ما وقع فيه جيوفانى من حيرة وإرتباك ، واختلال فى قوى العقـــل . ويجد ليوناردو نصا فى مذكرات جيوفانى يعرف منه أن أسبابها أو تصورات دينية بالإضافة إلى تخطيطات ليوناردو ومشروعه عن الطيران هى التى أدت إلى ما وقع لجيوفانى . فى هذا النص يقول جيوفانى :

« فى يوم من الأيام الماضيـــة ، فى رواق دير (فراهنديتو) عرض على راهب ، كان قد قدم من أثوس Athos ملفا من (الرق) أى ورق البارشمان ، عليه رسم لشعار ملون يمثل صورة (يوحنا البشير المجنح) وهـــذا الشعار المرسوم ليس له وجود فى إيطاليا ، لكنه جاء نقلا من الأيقونات الإغريقية ،

أعضاء جسمه رفيعة طويلة ، وجسمه مغطى بدثار من شعر الجمل ، يبدو كأنه ريش طائر .

التفت - ها أنذا سوف أرسل ملاكي - الذي يتولى فتح الطريق أمامي ، والرب الذي تبحث عنه سوف يملأ المعبد، وحتى ملاك العهد سوف يبهر لبك... التفت ... سوف يأتيك الرسول ... وهـذا الرسول عـلى كل حال ، ليس ملاكا ، ولا روحا ، ولكنه كائن له أجنحة ضخمة .

وفي سنة ١٥٠٢ آخر سنة في حكم الوحش القرمزي ، البـــابا الإسكندر السادس ، الراهب الأوغسطيني الذي كان حينذاك بروما ، تحـدث عن جسم مجنح ، عدو المسيح ، يتربع على العرش بمعبد الإله الأعـلى في أورشليم ... هذا الوحش الذي يهب النور من السماء ... سوف يقول للناس ... عـلام هذا الإرتباك والحيرة ؟... ماذا تريدون ؟... أيها الجيل الملحد المتمرد ؟... هذه هي العلامة التي يطلبونها ، وهي ظاهرة تنطبع فيكم ... سترون ابن الإنسان قادما من بين السحب ، ليقوم بينكم قاضيا يحـكم بين أحيائكـم وأمواتكم ... هكذا سوف يقول ...

وستكون له أجنحة ضخمة من نار ذات لهب ... يدبر أحوالـكم بدهاء الأبالسة ومكر الشياطين . ويرتفع إلى السماء بين جلجلة صوت الرعد ووميض البرق ، يحيط به تلاميذه وأتباعه في ثوب الملائكة المجنحة .

ويعقب هذا بضع بقايا كلمات متقطعة ، مطوية في كثير من مقاطعها ؛ كتبت فيما يبدو ، بيد مهتزة مرتعشة غير مستقرة ، تقول :

« يبدو لي كأن ملامح عدو المسيح أشبه في وصفها وتفاصيلها ملامح المسيح بذاته ... ومن هـذا الذي يمكنه أن يكشف عنها ، أو يتعرف على الواحد من

الآخر ؟ ومن يمكنه مع إغراء ذلك أن يقف دون التماس ؟ ... واللغز أو السر الكبير الأخير هو الأسى العميق الذى لم يعرف له فى هذا العالم مثيل » .

ووجد ليوناردو فى بداية آخر صفحة فى المذكرة ، بخط غير ثابت الأسلوب والبيان ، يحتمل أن يكون قد كتب بعد فترة طويلة من كتابة ما سبق ، هــذه العبارة :

« الجنة البيضاء تظهر دائما فى كل مكان .. عليهما اللعنة ... السر الأخير . يبدو الاثنان واحدا ، المسيح وعدوه ، يبدوان واحدا ... السماء فى علاها ... والسماء من تحت ... لا يا ربى ... أسألك ألا يتحقق ذلك ... لا ... أرجو أن لا يكون ... الموت أحسن من هذا ... أسلم روحى إليك يارب... فاحكم لى »[١]

نفهم مما سبق أن مسألة الطيران كانت منتشرة فى ذلك الوقت فى إيطاليا تحت تأثير بواعث دينية فهناك الملاك المجنح ، ويوحنا البشير المجنح ، وحتى الشيطان المجنح . وأن تلك البواعث أو الدوافع الدينية يمكن أن توجه الفنان أو المخترع إلى محاولة أن يطير الإنسان ، بدون أن يشير ذلك إلى دوافــع شيقية . ومما لا شك فيه أن الطبيعة بما فيها من زهور وطيور ومرتفعات ، والتى عاش فيها ليوناردو ، قد جعلته يتأمل تلك الطبيعة وينقل عنها فنونه . بل ويعشقها ولا يحاول أن يؤذى أى زهرة أو أى طير ، فهو فى طفولته كان يطلق الطيور من أقفاصها ، كى تتمتع بالحرية والإنطلاق . وكان يتأملها وهى تطير فرحة منطلقة . وكان يتساءل فى نفسه ألا يمكن أن يطير هو الآخر . فلما شب ونمى كانت الأساطير الدينية المسجلة فى الأقوال والفنون تتحدث وتعبر

---

١ ـ أحمد أحمد يوسف « ليوناردو دافنشى » ص ص ١٢٧ – ١٣٠

عن الملائكة المجنحة ، وعن رسل بأجنحة وعن أول من حاول الطيران من البشر . كل ذلك كان دافعه إلى الإهتمام الكبير واهتمام تلامذته بمسألة الطيران فالدافع الدينى مع حبه للطبيعة التى تحوى الزهور والطيور كانا دافعاه للاهتمام بهذه المسألة وليست الدوافع الشبقية كما ذهب إلى ذلك فرويد .

من هذا كله نرى التعنت واضحا فى تفسير فرويد لحلم النسر بما يتمشى مع نظريته الراسخة لديه . ولقد زاد فرويد فى تعنته هذا حينما قرر قضيته العامة القائلة « إن فن الطيران الذى بلغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية » (١)

ولقد فسر فرويد أيضا أحداث ليوناردو دافنشى وأعماله وكذلك حوادث وأفعال ديستويفسكى تفسيرات جنسية تقترب كلها من تأييد وتعضيد وتبرير نظريته . والواقع أن هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شىء يعرفه من قبل معرفة تامة ، هـــو الذى يحملنا على القول بأن منهج فرويد فى بحث ليوناردو وبحث ديستويفسكى لم يكن منهجا تجريبياً موجهسا بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول أن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور عن وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدى منها إلى نفس النتائج التى تأدى إليها فى بحثه الحاضر (٢)

ذكر فرويد أن التسامى Sublimation هـو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى ، والتسامى عنده يجرنا إلى الحديث عن

---

١ — فرويد « ليوناردو دافنشى » ص ٤٩ .

٢ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٧٩

الدافع الشبقى ؛ فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى ، بمعنى أن الفنـان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافـه القريبة « الشبقية » أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الإجتماعية ، وثانيا بأنهـا غـير جنسية ، فقد قام بعملية تسامى . والتسامى حسب رأى فرويد يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم ... الخ . ولكن فرويد لم يوضح كيف يؤدى التسامى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم . ولقد لاحظ بـراون أن هناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كان التسامى يؤدى فعلا إلى تفريـغ الطاقة الشبقة أم لا ؟ (١) كما لاحظ لفين Lewin (٢) أن التسامى لا يؤدى إلى خفض التوتر الذى يعانيه المحصور إلا إذا أدى به إلى إشباع الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه لأنه يشترط إبدال الهدف ومعنى ذلك أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا باشباع نفس الدافـع أصلا لا إبداله بدافع البحث أو المعرفة .. الخ .

ومع ذلك فلنسلم مع فرويد بأن التسامى يؤدى إلى امتياز فى الفن أو إبداع فيه ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ ها هنا تـكون نظرية فرويد قاصـرة فى الإحاطة بتنوعات الإبداعات الفنية ؛ فإذا قدر لى — يقول مصطفى سويف — أنا الذى لست من الشعراء أن أحل

---

1 — Brown; j. F. : Psychodynamics of Abnormal Behaviror. New york, 1940, p. 171

٢ — أنظر :

A — Lewin, K.: A Dynamic theory of personality, Newyork 1935

B—Lewin, K.; Principles of Topological psychologg. New york 1936.

C — Lewin; K. : Will and needs. London 1938

فى نفسى دافعا شبقيا نحو أمى ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى إبداع الشعر أم إلى إبداع القصة أم التمثيلية أم لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامى (١) . ومعنى هذا أننا حتى إذا اعترفنا بأن التسامى يقود إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، فإننا لن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولن نصبح قادرين على الإجابة على سؤال هام هو : لماذا كان هذا نحاتا بينما كان آخر رساما وثالث موسيقيا ... وهكذا . أى لماذا أدى التسامى إلى امتياز فى إطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز فى نوع آخر من الفن ؟ وهنا يتضح أن التسامى الذى ذكره فرويد لا يتسع بحيث يستوعب عملية الإبداع كلها .

والواقع أنه يمكن لنا أن نعد فرويد بوجه ما من الوجوه فيلسوفا مثاليا أكثر منه عالم نفسى تجريبى ، من حيث أنه كان يبحث دائما على طريقة الفلاسفة عن « العلة الأولى » . والعلة الأولى والنهائية عنده هى اللاشعور . وهو فى سبيل التعليل بالعلة الأولى هذه نراه على أتم استعداد لأن يتعامل مع أفكاره أو نظريته مغلبا هذه الأفكار وتلك النظريات على الوقائع الملاحظة والتجربة ذاتها .

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن

راحت الحركة السيريالية تتعقب خطى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى . فبدأت أعمالها الفنية من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ،

---

١ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ص ١٩٧

وركزت على الأحلام والرموز ذات الدلالات الشبقية ، وحاولت التخلى عن الواقع الخارجى لكى تغوص فى أعماق العالم الباطنى .. عالم الرغبات والذكريات المكبوتة من عهد الطفولة بوجه خاص ، والتى كبتت فى اللاشعور بفضل العادات والتقاليد والنواميس . ورأت أن الوقت قد حان لاستكشاف بواطن العالم اللاواعى ، وبيان ما ينطوى عليه ، وما يشير إليه ، واستخراج الحقائق من ثناياه ، بعد أن كانت معظم الأعمال الفنية و غيرها تدور حول الشعور . وانضم إلى هذه الحركة الكثير من مشاهير الفنانين من أمثال : شاجال وپاول كليه وماكس إرنست ومارسيل پروست ودى ـ كريكو وسلفادور دالى . وكانت أعمال هؤلاء الفنية معبرة عن ما يماثل اللاشعور من أسرار وغرابة وتفرد ولامعقولية وكثرت الروايات والمسرحيات والأعمال الفنية الأخرى المتأثرة تأثرا بالغا بالتحليل الفرويدى للنفس وبالنظرية الفرويدية .

على أن النقد الذى يمكن أن نوجهه هنا إلى الحركة السيريالية فى الفن هو أن أى إبداع فنى خصوصا فى مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده ، وبالتالى لا بـــد من أن يتخلله لحظات واعية شعورية تتمثل فى التنظيم والعرض على الأقل . ومها حاول السيرياليون من أن يحدوا من رقابة العقل الواعى وذلك باستخدام المخدرات واصطناع الجنون فى بعض الأحيان ، فإنهم لابـــد أن يكونوا فى درجة ما من درجات الوعى وهم بصدد تنفيذ أو آداء عملهم الفنى ، فهم إذن واعون بما يصنعون ، ومن ثم تأتى المفارقة بل المغالطة ؛ أنهم ينتجون فنا لاشعوريا هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور .

ويبدو أن فرويد نفسه قد كشف الخدعة التى لجأ إليها السيرياليون ؛ إذ

يقال أنه صرح لسلفادور دالى حين زاره هذا الأخير فى لندن بقوله « أن ما أراه طريفا فى فنك ليس هو اللاشعور بل الشعور » . وهى عبارة دبلوماسية لبقة ، إذ لا بد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضيفه الفنان : إننى لا أجد طرافة فيما تتظاهرون به ، بل فى طريقة تظاهركم ذاتها . وكأنه يريد أن يقول إن السيرياليين قد وقعوا فى خطيئة التكلف ، حين راحوا يدمنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون ، لا لشىء إلا ليصنعوا فنا يعكس عالم الإنسان الباطن (١) .

فالفنان إذن مهما أدعى أن فنه كان نتاج اللاوعى أو اللاشعور ، فهو يعى ويشعر بما يصنع أو بما يبدع ، ومن هنا كان من الضرورى أن يسرى بعض أنصار الحركة السيريالية اتحاد أو توحد الباطن مع الظاهر أو اللاشعور مع الشعور ، ضاربين عرض الحائط بمبالغة البعض الآخر الذى ادعى أنه يعتمد على اللاشعور وحسب . ولعل هذا هو ما عناه أندريه بريتون حين ذكر فى بيانه « قصارى جهدنا ... منصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد ... فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير السيريالية » (٢)

والواقع أن اتحاد الباطن بالخارج هى أهم نتيجة حققتها الحركة السيريالية ، وأهميتها تأتى من أن فنا يقوم على العقل الصرف ، والشعور الواعى اليقظ الموضوعى ، لن يبصر بالحقيقة إلا من جانب واحد ، هذا فضلا عما يتمثل فيه

---

١ — عز الدين إسماعيل . الفن والانسان ص١٨٧

٢ — أنظر اندريه بريتون : بيان السيريالية فى كتاب الفن والمجتمع Art and Society هربرت ريد H Read

عندئذ من جفاف وخشونة . وكذلك الفن الذى يقوم على الحلم الصرف بكل ما فيه من إنطلاق وتفكك وتشتت وتنافر يكون مثيرا للدهشة والغرابة ، ولكنه مع ذلك نابٍ أجـــوف فضفاض هلامى غامض . فإذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغير متقابلين ، بل ممتزجين ومتفاعلين ؛ فإن هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيـال بالواقع أو الحلم بالحقيقة الموضوعيـة وتفاعلهما . وليس الفن فى أعلى نماذجه وأبقى صوره إلا نتيجة هذا الامتزاج . وهـــذا ما كان يفعله بروست ، فهو يستسلم لتيار الذكريات والأحلام والخيالات ولكنه يظل فى الوقت ذاته مفكـراً منظماً ، وفنانا خلاقا واعيا إلى أقصى الحـــدود (١) .

كان السيرياليون يعرضون أعمالهم بطريقة تغلب على الجمهور ، وكانوا يعتمدون فى توصيل فنونهم وتجاربهم الملغزة هـذه على حقيقة نفسية تفيد أن عالم اللاشعور بكل ما فيه من رمـوز عالم جمعى ، لأنه يمثل ضمير الإنسانية القديم المترسب فى كل النفوس . وهذه الفكرة الأخيرة تؤيدها بلا شك عند يونج فى فكرته عن لا شعور جمعى يتوارثه الناس عن الأسلاف والأجداد . ويرتب السيرياليون على ذلك قولهم بأن الرمـوز والدلالات اللاشعورية التى تظهر فى أعمالهم الفنية تجد مداولها فى نفس المنطقة من نفوس المشاهدين أى فى لاشعورهم . ولكن المشاهد والقارىء والمستمع إنما يقبل هذه الأعمال الفنية بعقله الواعى وحواسه المتيقظة ، ويتحتم عليه لكى يدرك دلالات ومعانى هـذه الأعمال أن يكون فى حالة غيبوبة شعورية كتلك التى كان فيها الفنان نفسه فى أثناء التجربة . وهذا غير ممكن (٢) .

١ ـ عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ص ص ١٨٧ — ١٨٨

١ ـ نفس المرجع ، ص ص ١٨٥ - ١٨٦

ويمكن أن نوجه إلى الحركة السيريالية أيضا نفس النقد الذى وجهناه إلى فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى ، من حيث أن السيرياليين لم يبينوا لماذا تختلف الإبداعات الفنية من فنان إلى آخر ولا كيف تتم عملية الإبداع الفنى ، وأنهم تعسفوا فى تفسير ما يحدث بدلالات شبقية جنسية كبتت فى اللاشعور وتظهر على أنحاء مختلفة فى الإبداعات الفنية .

ثالثا : النقد الموجه إلى رأى يونج

أعطى يونج للاشعور الجمعى أهمية قصوى باعتباره منبع وجوهر الإبداع الفنى ، والأعمال العبقرية العظيمة ، واستدل على وجود هذا اللاشعور الجمعى من وجود مظاهر له فى الأحلام وعند الذهانيين وفى بعض الأعمال الفنية .
وفسر يونج عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد تصلح لأداء مهمتها ، مع تغير المجتمع وتطوره ، واتجاه هذا الليبدو إلى أعماق الشخصية ، حيث تبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويتعلق الليبدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيده بروزاً ، بأن يمليه على الفنان كى يخرجه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى وضوح الشعور .

كما تحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع ، فذكر أن الإسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحدس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالاسقاط يحدد الفنان مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعا إياه فى شىء خارجى هو الرمز .

إن أول نقد نوجهه إلى يونج هو أنه وقــــع فيما يسمى بالمنطق بأغلوطة

المماثلة ، ذلك أن يونج انتقل من ملاحظة مظاهر اللاشعور الجمعى عند الذهانيين وفى الأحلام ، وملاحظتها فى بعض الأعمال الفنية - إنتقل - إلى قضيته القائلة بأن اللاشعور الجمعى هو الأساس الجوهرى فى إبداع الأعمال الفنية .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الإجتماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد حين فسر عملية الإبداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد صالحة فى آداء مهمتها ، نتيجة تطور المجتمع ... الخ . إلا أن تقسيمه للأعمال الفنية والأدبية إلى قسمين : قسم : سيكولوجى لا يزيد عمل الفنان فيه على توضيح المضمون الشعورى ، ويندرج تحت هذا القسم كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا . وقسم كشفى Visionary يستمد وجوده من اللاشعور الجمعى ، حيث تكمن بقايا الخبرة الأولى ... خبرة الأسلاف . ويعتمد القسم الكشفى على الاسقاط والحدس . ومن هذا القبيل الجزء الثانى من « فاوست » لجيتة « وراعى هرمس » لدانتى . - نقول - إلا أن تقسيمه هذا ، ورفضه النظر فى القسم السيكولوجى بحجة أنه تافه لأنه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعى ، بل من عالم الواقع الخارجى يدل على أنه لم يختلف عن فرويد كثيراً ، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجى . فهذا الواقع إذن وسيلة للامعان فى الإستمساك بآرائه والقياس عليها ، بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها (١) .

---

١ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ص ص ٨٥-٨٦ .

لنقف الآن عند القسمين قليلا ، فإن يونج يرى أن القسم الكشفي يخص الفنان والعباقرة ولا يخص جميع الناس ، فالفنان هو الذي يستطيع مع العباقرة أن يكشف، وأن يبدع ، لأنه يتمتع هو والعباقرة بحدس أصيل يميل يونج إلى اعتباره فطريا لا مكتسبا . ويبدو أن معنى قوله هذا هو أن عامة الناس يقدرون على القسم السيكولوجي بينما يحتاج القسم الكشفي إلى امتياز أو عبقرية في فن أو علم ... الخ فإذا ما تفحصنا أقوال يونج هـــذه ، وأضفنا فكرته عن اللاشعور الجمعي الذي يتوارثه الخالف عن السلف ، ومن ثم كان واحدا عند الجميع ، لجاز لنا أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعي واحد إلى قسم سيكولوجي وآخر كشفي أي إلى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج بأن القسم الأخير يمتاز أتباعه بالحدس ، وهو قـــوة فطرية عنده ، بينما يتمسك أتباع القسم الأول بالواقعي ، وبمعنى آخر توجد لدينا فئة واقعية وأخرى حدسية . ولكن ألا يتسم هـذا التقسيم بالتعسف ؟ ثم ألا نلمس فيه شيئا من الغموض ، خصوصا إذا عرفنا أن الحدس نفسه غامض لا تحديد له ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا هو كنهه ولا طبيعته . والحق أننا لو اتبعنا رأي يونج هذا الذي يستبعد فيه الواقعي ويعتبره ثانويا لعرفنا أن يونج ليس من أنصار المنهج التجريبي الذي يستند الى الواقع ويرتكز عليه .

وإذا نظرنا أيضاً إلى القسم الكشفي لرأينا أن حديث يونج عن انقسام هذا القسم إلى الفنانين والعباقرة ، لا يمكن أن يشبع فضولنا في التعرف عما يتميز به إبداع الفنان عن إبداعات واكتشافات غيره من العباقرة ، أي لا يبين لماذا أبدع هذا فنا وأبدع ثان علما وأبدع ثالث فكراً ... وهكذا ، فضلا عن أنه لن يبين تمايز هذا الفنان عن غيره من الفنانين أيضا كما سنتبين ذلك توا .

ذلك أننا إذا وافقنا يونج على أن اللاشعور الجمعى هو منبع الإبداع الفنى، وأن الفنان يتمتع بحدس نافذ ، فإننا لاندرى كيف يمكن أن تتباين الفنون ، والحدس واحد واللاشعور الجمعى واحد بين الفنانين . ذلك لأننا نرى أن هذا يبدع فى الرسم بينما ثان يبدع فى النحت ويبدع ثالث فى الموسيقى ويبدع رابع فى الشعر وهكذا ، فكيف إذن يمكن أن يفسر يونج هذه الاختلافات فى قطاعات الفنون بين فنانين متحدين فى اللاشعور الجمعى وفى الحدس ؟ واضح أن نظرية يونج قاصرة فى تفسير ذلك . وبنفس الطريقة كيف يمكن أن نميز بين إسقاط الفنان وبين إسقاط غيره من العباقرة ؟ ، فضلا عن أنه كيف يمكن أن نميز بين إسقاط فنان معين (موسيقى مثلا) وبين إسقاط فنان آخر (شاعر مثلا) ؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج .

أضف إلى ذلك أن يونج يعانى من تصور آلى النشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية vitalism ويكفى أن نستمع إلى حديثه عن العناصر غير الطبية فى حياة الفنان ، إذ يقول أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجـــة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الإجتماعية بوجه عام (١) والحق أننا لانستطيع أن نتصور أن النشاط النفسى آلى ومكمم تكميما ماديا إلى هذه الدرجة بحيث أن إنفاق ٩٠٪ من ذلك النشاط فى إبداع فنى ما ، ينتج عنه عدم كفاية ١٠٪ المتبقية لعلاقات الفنان الاجتماعية والعملية. ثم لنا أن نتساءل وهل الفنان المتفوق وحده هو الذى يعانى من سوء مظاهر

---

١ — نفس المرجع : ص٨٦

نشاطاته الأخرى . ألا يدخل فى زمرته أى مفكر وأى عبقرى وأى إنسان له نشاط ثقافى أو تجارى واسع ؟ ثم من أين حصل يونج على فكرته تلك ؟ هل قاس بالفعل بمقاييس دقيقة كمية النشاط النفسى لدى الناس جميعا ، كى يعرف أن الفنان له كمية محـــددة يصرف منها جزءا أكبر فى فنه ، والجزء الأصغر المتبقى لايكفى فى مواجهة حياته الإجتماعيـة والعملية ؟ الحق أننا لا نقبل تلك النزعة الآلية الميكانيكية للنشاط النفسى التى أتى بها يونج لأنها لا يمكن أن تكون علمية .

ويمكن أن نختتم نقدنا ليونج بنقـــد يمكن أن يوجه إليه وإلى القائلين باللاشعور بوجه عام ، سواء أكان هـذا اللاشعور شخصيا أو كان جمعيا . فاللاشعور ليس إلا علة أولى أو فرضية ميتافيزيقية لم يقم الدليل على صحتها أو صدقها بواسطة الواقع التجريبى فإن قيل إن علماء النفس يستنتجون وجود اللاشعور من مظاهره التى رأوها فى عيادات العلاج النفسى وفى الأحلام وفى بعض الأعمال الفنية ، قلنا أن ذلك لا يكفى مع تشككنا فى أنه صادق . فنحن لانقبل بطبيعة الحال أن يكون الجانب الحالك المظلم من الإنسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الإبداع عموما والإبداع الفنى بوجه خاص .

وهكذا كانت النظرية السيكولوجية موجبة فى جانب سالبة من عدة جوانب فهى موجبة من حيث أنها حاولت أن تصل إلى أصل الإبداع الفنى عن طريق البحث فى داخل الإنسان ، لا عن طريق التمسك بقوى غيبيـــة ، أو مفاهيم أسطورية ، أو وحى إلهى ، وهى سالبة من حيث أنها ركزت على فرضية فلسفية هى فرضية اللاشعور سواء أكان هذا اللاشعور فرديا أم جمعيا ، كما أنها أغفلت مسائل كثيرة تتصل بمشكلة الإبداع الفنى . فهى لم تحدثنا عن كيف يحدث الإبداع الفنى من بدايته إلى نهايته ، وأغفلت تماما مسألة التنفيذ أو الأداء ،

ولم تبين لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى ابداع فى فن معين دون آخر ، ولماذا يختلف الفنان نفسه فى فن بعينه من حيث الدرجة والجودة . كما أن المنهج الذى استخدمه أنصار هذه النظرية لم يكن منهجا علميا تجريبياً بمعنى الكلمة ، فهو منهج شكلى تعسفى عند فرويد ، وهو لايمت إلى المنهج بأدنى صلة عند يونج .

ضف إلى ذلك أن حديث فرويد عن التسامى باعتباره الأساس الذى تقوم عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى والذى يؤدى إلى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، لم يكن حديثا علميا واضحاً ، فلقد هاجم كثير من علماء النفس فكرة التسامى هذه ، بالاضافة إلى أن التسامى حتى لوسلمنا به لا يمكن أن يفسر لنا لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين بينما يتجه فنان غيره إلى فن آخر رغم أن الاثنين قد قاما بعملية التسامى هذه ، كما أن حديث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع يشوبه الكثير من الغموض ، فضلا عن عدم علميته وكفايته فى تفسير عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها حتى ولو أضاف يونج إلى الاسقاط فكرته عن الحدس وفكرته عن اللاشعور الجمعى وفكرته عن النماذج البدائية وفكرته عن القسم الكشفى .

ونحن لا نستطيع أن نقبل بطبيعة الحال التصور الآلى للنشاط النفسى المشوب بنزعة حيوية ، ذلك التصور الذى كان سببا فى توجيه كثير من اللوم ليونج ، كما لانستطيع أن نوافق يونج على تقسيمة للأعمال الفنية إلى قسمين : الأول سيكولوجى والثانى كشفى ، كما أننا لمسنا بوضوح قصور وجهة نظر الحركة السيريالية فى الفن ، تلك الحركة التى اعتمدت على منهج التحليل النفسى ، واستهدفت التعبير عن لاشعور الفنان ، فجاءت أعمالها مزيجاً من اللاشعور والشعور أو خليطا من اللاوعى والوعى وأن عنصر الوعى أو الشعور لابد

وأن يظهر على الأقل فى جانب التنفيذ أو الأداء ، ذلك الجانب الأخير الذى أهملته المدرسة السيكولوجية تماما .

• • •

تبين لنا إذن أن كل نظرية من النظريات السابقة، لم تقدم تفسيراً كاملا لعملية الابداع الفنى ، بالاضافة إلى وقوعها فى نقاط ضعف ، كانت سبب ماوجهناه إلى كل منها من نقد . ولكن أيمكن أن نقدم نحن من جانبنا رأيا خاصاً يمكن أن نفسر فى ضوئه عملية الإبداع الفنى تفسيراً كاملا متلافين فى ذلك أوجه النقد السابقة ؟هذا هو ماسنحاوله فى الباب الثالث والأخير من هذا الكتاب .

الباب الثالث

رؤية جديدة

الباب الثالث

رؤية جديدة

١ - أما رأينا الخاص فهو أن مشكلة الإبداع الفنى ، لا يمكن تفسيرها على الإطلاق تفسيراً كاملا وشاملا بالاستناد إلى نظرية من النظريات التى عرضناها آنفا . ولعل هذا كان سبب أوجه النقد العديدة التى وجهناها إلى كل نظرية على حدة ، بحيث ظهر واضحا فى نهاية المطاف عجز كل نظرية من تلك النظريات فى تقديم تفسير مقنع يلقى الضوء على مشكلة الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها . وقبل أن نتناول سر فشل كل نظرية من النظريات السابقة فى تفسير تلك المشكلة ، نود أن نبين منذ البداية رأينا الخاص الذى يمكن أن نضعه على النحو التالى : إن مشكلة الإبداع الفنى يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا شاملا من موقف ذاتى موضوعى ، وأن هذا الموقف يشير إلى تفاعل الذات مع الموضوع ، أو تلاحمها معا ، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتيا وذاك موضوعيا .

والموقف الذاتى الموضوعى الذى نتخذه كموقف نستطيع أن ننطلق منه إلى تفسير شامل وتام لمشكلتنا قيد البحث ، ليس هو الموقف الذاتى الذى نضيف إليه الموضوع ، وليس هو الموقف الموضوعى الذى نضيف إليه الذات ، كما لو كنا نضيف قطعة إلى قطعة ، أو كما لو أن الذات هى العنصر الرئيسى فى الموقف الذاتى ثم يكون الموضوع عنصرا ثانويا ، أو كما لو أن الموضوع هو العنصر الرئيسى فى الموقف الموضوعى ثم تكون الذات عنصرا ثانويا . إن الموقف الذاتى الموضوعى الذى نعتنقه ليس بمثابة إضافة قطعة إلى قطعة ، أو النظر إلى

ناحية على أنها أولية والأخرى ثانوية ، إنه موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أى انفصال أو تمزق ، إنه يشير إلى اتحاد ما هو موضوعى بما هو ذاتى ، أو اندماج الأنا بالنحن وبالعالم بما يحتويه من ظواهر استطيقية وأعمال فنية .

وإذا كان الموقف الذاتى موقفا متطرفا يقرر أن أى إبداع فنى ليس إلا وليد الذات ونتاج الأنا ، فإن الموقف الموضوعى يتجه إتجاها متطرفا مضادا للاتجاه الذاتى ، فيقرر أن ليس ثمة أنا بل نحن ، وليس ثمة ذات بل موضوع ، وفى تطرف الموقفين السابقين يتغافل الموقف الذاتى عن كل ما هو موضوعى ، ويتغافل الموقف الموضوعى عن كل ما هو ذاتى . ومن هنا يأتى تفسيرهما ناقصا ، ويفشلان فى تأويل وتوضيح مشكلة الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها . ولاشك أن تفاعل الموقفين فى الموقف الذاتى الموضوعى ، يجعل التفسير كاملا ، ويجعل التأويل شاملا ومحيطا بكل ما غفله هذا الموقف أو ذاك ، وبكل ما لم يتمكنا من تفسيره معا وخصوصا مسألة تباين الإبداعات الفنية وتمايزها .

ولكى لا يكون حديثنا عاما على هذا الشكل ، فإننا سنعود توا إلى مشكلتنا المطروحة أمامنا ، لكى نرى بدقة كيف فشل الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الإلهام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكولوجية — كيف فشل هذا الموقف — فى إعطائنا تفسيرا مقنعا وشاملا لمشكلة الابداع الفنى ، ثم لكى نرى من جهة أخرى كيف فشل الموقف الموضوعى المتمثل فى النظرية السوسيولوجية هو الآخر فى تفسير هذه المشكلة تفسيرا كاملا ومقبولا .

لقد ركز أصحاب نظرية الإلهام أو العبقرية فى تفسيرهم لمشكلة الابداع الفنى على العنصر الذاتى وحده .. على ذات الفنان بما تحتويه من خيالات

وأحلام ، إلهامات وانبثاقات إبداعية تحدث فجأة بدون أن تخضع لأية ضرورة موضوعية ، أو أية مقدمات من أى نوع : فهذا روسو يذكر أن خيالاته لو تحولت إلى حقائق لما اكتفى بها ، بل يظل يتخيل ويحلم لاتقف رغبته عند حد. كما اعتمد هردر وجان بول ريتشر وهوفمان وكولردج وهوجو على الأحلام، واحتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى يواجه المجتمع وحيـــدا بدون وسيط ، غريبا بين غرباء . . أنا منفردة فى مواجهة اللا أنا الماثلة ، كما ذكر فيتشة وألفونس دوديه وفليكس كلاى وديلاكروا وبرجسون أن الالهام يحدث فجأة وكأنه صدمة بلا مقدمات ولا وعى .

هذا والخلق الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحـة أو العبقرية الفردية وهو عند كروتشه لا يحتاج إلى شىء آخر سوى التعبير عما حدسه الفنان بحدسه الذاتى الأصيل . ومن هنا أصبح الابداع الفنى يحمـل تعبـيرا فرديا ويشير إلى شعور بالوحدة التى هى سـر الأصالة ، ويذكر بايرن فى هذا الصدد أن إحساس الفنان بالأصالة لابد وأن يقترن بالوحدة .

والواقع أن تطرف أنصار نظرية الالهام أو العبقـــرية فى موقفهم الذاتى جعلهم يغفلون جانب التنفيذ أو الآداء ، مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى: إذ بدون الآداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن إبداعا فنيا ما قد حدث ، أو أن إلهاما فنيا معينا قد تحقق ، بل ستبقى الابداعات والالهامات داخل الذات، حبيسة فيها، سجينة . . . كامنة . والحق أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس إنما هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فإذا انعدمت هذه القدرة لم يعد فنانا وإنما انخرط فى جماهير الناس . وما إصرار أنصار هـــذه النظرية على موقفهم هـــذا إلا تطرفا فى ذاتيتهم ، ذلك التطرف الذى يهدف — ضمن

ما يهدف إليه — إلى الابتعاد عن أية مادة خارجية يمكن للفنان أن يشكل فيها فنه .

ولنا أن نسأل أنصار هذه النظرية السؤال التالى : أليس تخارج الفنان عن ذاته ، وتصارعه مع المادة التى يشكل فيها فنه قد تغير من أفكاره . . وذلك حينما لا تطاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمله يقتضى إضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الأداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها ، تقوده إلى تحقيق أفضل أو عمل أجود ؟

ولننظر إلى خطأ آخر تردى فيه أنصار هذه النظرية بسبب تطرفهم فى موقفهم الذاتى ، وأعنى به ما قرروه من أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن إنسان آخر ، وغير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأنه لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم دون أدنى مقدمات أو إرهاصات أو وعى . لقد تبينا خلال نقدنا لفكرة الأصالة كما عرضها أنصار هذه النظرية ، أن هذه الأصالة وهمية وخرافية ، لأن الفنان طبقا لهذه النظرية ليس إلا إنسانا مسلوب الارادة ، فاقد الوعى ، هو مجرد وسيط للالهامات ، أو قابل لوحى ، أو مردد لفكر إلهى أو شيطانى ، وهو بالاضافة إلى ذلك ليس منفذا لهذا الالهام كما تبينا ذلك من قبل .

نعم لقد كان فضل النظرية العقلية الكبير هو أنها أنزلت مشكلة الابداع الفنى من السماء إلى الأرض ، فخلصت الذهن وحررته من كل فكر غيبى ، ومن كل تفكير أسطورى ، بل تحرير مشكلة الابداع الفنى ذاتها من الخرافات

والغيبيات التى ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية ولكنها رغم ذلك كله وقعت من حيث الشكل فى نفس الخطأ الذى وقعت فيه نظرية الالهام أو العبقرية ، من حيث أنها ركزت على العنصر الذاتى وحده (وهو هنا العقل) وأهملت وأغفلت العنصر الموضوعى ، فلقد أحال العقليون الالهام المفاجىء إلى نوع من التفكير المضنى المتواصل ، ورأوا أن اللاوعى هو نتاج الوعى ، وقرروا أن الالهام يقتضى شدة الانصراف إلى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم. وذهبوا إلى أن أى إبداع فنى — كائنا ما كان — لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشرى ، وخضع لروية وتأمل وإرادة وتصميم . وعطرف كانط فذكر أن الابداع الفنى يرجع إلى شروط وقوانين أولية Apriori قبلية سابقة على التجربة مشتقة من قوانا الادراكية المجموعية أى من العقل . وأكد هيجل أن الفكرة داخل الذات هى أصل الابداع والانتاج الفنى ، ورأى شوبنهور أنه لا إبداع بدون إرادة ، وأن الارادة تشكل ذاتها فى أفكار شتى تنتج عنها الفنون المختلفة وقرر جويو أن العواطف ترجع إلى الفكر ، وذكر أن الفنان خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار . وذهب بوزانكيت إلى أن الانتاج فى ميدان الفن الخلاق — حيثما يكون — هو صورة من الادراك العقلى ، وأن الفنان خالق مبدع ، لأنه متأمل بأدق معنى من معانى التأمل . كما أكدت باتريك وجيلفورد على أهمية العنصر العقلى فى الابداع الفنى .

والواقع أنه بسبب تركيز أنصار النظرية العقلية على هذا العنصر الذاتى (العقل) وبسبب إهمالهم أو إغفالهم الكامل للعنصر الموضوعى فأدى بهم الأمر إلى الاهمال التام لعنصر التنفيذ أو الاداء . مع أن أى إبداع فنى لا يمكن أن

يتم أو يتحقق بدور هذا العنصر كذلك أهملت هذه النظرية عمل الفنان ، وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال إبداعية . وهى أيضـــا لم تلتفت بسبب انغماسها فى التأكيد والإصرار على دور الفكر إلى أن ثمة أدوارا أخرى للحواس والأعصاب والمزاج لها أهميتها فى عملية الابداع الفنى . وكان نتيجة ذلك كله أن هذه النظرية حصرت نفسها فى دائرة فكرية ضيقة أو فى برج عادى منفرد، ورغم هذا كله لم تفلح فى بيان مسألة أصل الأفكار الابداعية ولا فى تفسير لماذا يتجه الفكر الابداعى لدى فنان ما إلى فن معين دون آخر ، ولا تفسير كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد .

ولا يجب أن نفهم من قول باتريك من أن عملية الابداع الفنى تمر فى أربع مراحل وهى : الاستعداد أو التأهب ، والافراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة ، وهى المراحل التى تقابل مراحل الاعداد والتخمر، والكشف والتحقيق عند ولاس وجيلفورد على التوالى - لا يجب أن نفهم . أنهم يعنون بالمرحلة الأخيرة (نسج وتفصيل الفكرة العـــامة عند باتريك ومرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد) الإشارة إلى عنصر الأداء أو التنفيـذ ، ذلك لأنهم عنوا بهذه المرحلة الأخيرة أن الذهن البشرى يتجه إلى تفصيل الفكرة العامة فى ذاته ، إذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر الابداعى من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف إلى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته فى مسألة التفاصيل ، ومع ذلك فنحن لا نجد عنـد هؤلاء أى حديث يشير إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، وهذا هو ما يجعلنا نقرر بأن جميع المراحل التى تحدثوا عنهـــا لا تخرج إلى حيز التطبيق أو التنفيذ، وأنها تشير فقط إلى خطوات ذهنية صرفة .

وبالمثل أرجعت النظرية السيكولوجية عملية الابداع الفني إلى أساس ذاتي صرف وهو اللاشعور. حقا إن حديث يونج عن اللاشعور الجمعي الذي ينحدر من السابق إلى اللاحق، وحديثه عن القلقلات الاجتماعية والنماذج البدائية قد يوحي بأن يونج اهتم بالأساس الموضوعي، ولكننا سرعان ما نتبين من حديثه عن الاسقاط والحدس أنه لا يقل ذاتيـة عن فرويد الذي نادى صراحة باللاشعور الشخصي والواقع أن تركيز أصحاب النظرية السيكولوجية على اللاشعور وهو عندئذ ذاتي سواء أكان شخصيا أم جمعيا، جعلهم يهملون عنصر الأداء أو التنفيذ، وجعلهم يتغافلون عن بيان كيفية تمام عملية الابداع الفني من ألفها إلى يائها، ثم هم لم يحدثونا بالاضافة إلى هذا عن كيف تتخارج الابداعات من اللاشعور إلى واقع فني ملموس، كما فشلوا في بيان لماذا يتجه هذا الفنان إلى فن معين دون آخر، وفي بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها من فنان إلى آخر.

ويمكن أن نقرر الآن بصفة عامة أن نظرية الالهام أو العبقرية، والنظرية العقلية، والنظرية السيكولوجية، قد أخفقت جميعا في تفسير عملية الابداع الفني من ألفها إلى يائها، وما ذلك إلا لتمسكها بالجانب الذاتي وحده وإغفالها للجانب الموضوعي، فلم تتناول مسألة الأداء أو التنفيذ، ولم يفلح بعضها في تفسير تباين الفنون بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيرا أسطوريا مرفوضا. كما لم تفلح النظرية العقلية والنظرية السيكولوجية في تفسير لماذا يتجه فنان ما إلى الابداع في فن معين دون آخر، بينما أعطت نظرية الالهام أو العبقرية تفسيرا غيبيا مرفوضا أيضا. وهكذا بقيت الالهامات أو الأفكار أو الخيالات حبيسة الذات، وأهملت أدوارا كثيرة كان من الممكن أن تقوم بها الحواس وغيرها، واستبعدت عاما الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية وتأثيرات الجنس

والبيئة والزمن . فلننتقل الآن إلى النظرية التى بنت نظرتهـــا على موقف موضوعى صرف وهى النظرية الاجتماعية .

. . .

رأت النظرية الاجتماعية أن الجماعة أسبق من الفرد ، وأن النحن أسبق من الأنا ، وأن « أنا » الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له ، وأن الفن يمكن الأنا من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه ، وأن الفنان يمثل المجتمع ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقـــدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل إصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقتـه وعصره ، وذكر دوركايم أن الفن ظاهرة اجتماعية ، وأنه إنتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصة به ، وله مدارسه ، ولا يبنى على عناصر العبقرية الفردية ، فالفنان لا يعبر عن الأنا بل عن نحن أى عن المجتمع بأسره .

وعلى هذا النحو ذهب أنصار هذه النظرية إلى أن الفن ليس إنتاجا فرديا بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعى ، وأنه يتأثر بالأوضاع الإجتماعية والتاريخية كما أنه مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية ومتغير بتغيرها . كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمـــل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وأن هذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الانتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى انتاجات يحتاجها المجتمع . ولقد تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعى أو

لاشعور جمعى . ولذا اهتموا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبمبدأ أن ليس ثمة خلق من عدم في تأكيد الوجه السوسيولوجى والتاريخى للفن . وتحدثوا عن أصالة نسبية باعتبار أن الابداع الفنى ليس أكثر من تأليف بين أفكار قديمة ، أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيما وصل الفنان من تراث فنى سابق أو فيما وعاه من ظروف إجتماعية محيطة .

وذهب تين إلى أن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها ، وخلص إلى أن الجنس والبيئة والزمن هى المسئولة عن خلق درجة الحرارة الأخلاقية أو الأدبية التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى أو ذاك وأن الاختلاف بين الفنانين فى طريقة الابداع لايرجع إلى إختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع إلى تباين وإختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها وكذلك العصر والبيئة وعوامل الوراثة ، ومعنى هذا أن الابداع الفنى محتم بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة . وهكذا أصبح الفنان العبقرى لاينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه بطل منتظر . وهكذا أصبح المجتمع هو المبدع والموضوع معا وأصبح اللا إهتمام بالأنا أو الذات أمرا مألوفا عند أصحاب هذه النظرية .

ولقد أثبتنا لهذه النظرية حينما تناولناها بالنقد والتعليق أنها جاءت ببعض نقاط موجبة وضرورية ، فلقد ألقت الضوء على أبعاد جديدة لم تذكرها النظريات الثلاثة الأخرى وهى الأبعاد السوسيولوجية والتاريخية كما أضافت بعد العمل وبعد الأداء أو التنفيذ . كما تخلصت من أساطير وغيبيات نظرية الالهام أو العبقرية ، وتحدثت عن أصل الأفكار الذي غفل عنه أنصار النظرية العقلية .

ولكن هذه النظرية بتغافلها عن الأساس الذاتى وبهجومها على العقل الفردى لم تفلح فى بيان كيفية قيام الابداع الفنى ابتداء من لاشعور جمعى أو عقل جمعى كما أنها لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس : فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفردة بوضوح الرؤيا وشدة الوعى وعمق التجربة ، ولا يعزى إليه أى تفرد اللهم إلا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى صناعته ، ويضفى عليها طابعا استطيقيا . نعم أن الابداع الفنى أداء وتنفيذ ولكنه أيضا خلق وابتكار واختراع فى مجال الفن ، وأن هذا الابتكار وذلك الاختراع لا بد أن ينفرد بها أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه لأنها أهملت العنصر الذاتى فى الابداع .

والحق أن العقل فردى ، وسيظل كذلك ، وهو يتأمل موضوعاته وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يتأثر ويؤثر فى وسطه ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى . ورغم ذلك فثمة تميز وتفرد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستها الروح الاجتماعية ، ومهما رددته من أصوات إجتماعية وتاريخية .

ومعنى نقدنا هذا هو أن النظرية الاجتماعية بتغافلها عن العنصر الذاتى تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من واقع أو علم ، وهى أيضا وهمية يرفضها علماء الاجتماع فى أيامنا هذه . وهى قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته إلى عقل جمعى ، لا ندرى نحن ، ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل . ولعل هذا هو سبب ما ذكره فيشر فى تأكيد دور الأنا فى عملية

الابداع الفنى خصوصا فى المراحل التاريخية الحديثة والمعاصرة ، وذلك رغم أنه يحمل الأنا بذور النحن ، وسبب ما قرره فنكلشتين من أن الأعمال الفنية هى من إبداع أو إنتاج فنانين أفراد ، رغم أنه يسرع بعد ذلك إلى القول بأن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية . نحن نوافق بلاشك على تحميل الأنا ببذور النحن ، أو أن يكون الفن جزء من الحياة الاجتماعية ولكننا لانوافق ـ رغم هذا ـ على إغفال أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى .

نحن بطبيعة الحال لانوافق على تطرف الذاتيين حينما يؤكدون على أن النشاط الفنى هو من أبرز ضروب النشاط البشرى فردية وأظهرها للقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية ، أو حينما يقولون أن أصالة الذوق والإحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لاتقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى ، أو أن الفن ما هو إلا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى أو أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ، أو أن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد. ولكننا لانوافق أيضا على تطرف الموضوعيين حينما يقدمون لنا استطيقا حتمية لانلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية .. استطيقا تحدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية الموضوعية كالجنس والبيئة والزمن كما ذكرتين فالواقع أننا لو وافقنا تين على أن للبيئة والجنس والزمن آثارها على عملية الابداع الفنى فإننا لانوافقه على طمسه الكامل لعالم الفردية . ومعنى هذا أن فردية الفنان المبدع قد تتأثر بهذه العوامل . ولكنها يمكن أن تحتفظ بشخصيتها وطابعها الفردى رغم ذلك .

مما سبق يتضح أن تطرف الذاتيين جعلهم ينظرون إلى عملية الابداع الفنى من زاوية واحدة متعامين بذلك عن سائر الزوايا ، وهذا هو ما جعل

موقفهم عرضة للنقد ، كما أن تطرف الموضوعيين أدى بهم إلى الوقوع فى نقاط ضعف عرضتهم هم أيضا للنقد . ولكن لنا أن نسأل الآن السؤال التالى : وهل يمكن للموقف الذاتى الموضوعى أن يفسر عملية الابداع الفنى تفسيرا كاملا ؟ وكيف يكون كذلك ؟ .

الواقع أن أى تفسير لعملية الابداع الفنى لكى يكون كاملا يجب أن يضع فى حسبانه كل أركان عملية الابداع ، التى تتكون فى رأينا من : منبع الابداع الفنى ،وعلته ، وكيفية حدوثه ، وتحققه فى الواقع بواسطة عنصر الآداء أو التنفيذ . وبمعنى آخر إن أى تفسير كامل يجب أن يجيب على الأسئلة التالية ويفسرها وهى :

١ — ما هو منبع الابداع الفنى ؟ أو من أين تأتى للفنان المبدع صور إبداعاته ؟ .

٢ ـ ما هى علة الابداع الفنى أى لماذا يبدع الفنان فنه ؟ .

٣ ـ كيف تحدث عملية الابداع ؟ .

٤ ـ كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى إبداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

إذا عدنا الآن إلى النظريات الأربع التى ولجت ميدان تفسير الابداع الفنى لرأينا أن كل نظرية من هذه النظريات قد أغفلت جانبا من الأسئلة المطروحة سابقا ، علاوة على أن اجابات بعضها كان بعيدا عن العلمية والواقعية ، أو لم تكن كاملة بحيث تتناول الاجابة على كل سؤال من جميع جوانبه .

فمن السؤال الأول أجابت نظرية الإلهام أو العبقرية بأن منبع الابداع

الفني هو قوة إلهية عليا ، أو وحي رباني ، أو من حقية سحرية ، أو شياطين ملهمة ، وبهذا المعنى يصبح الفنان المبدع طبقا لهذه النظرية أشبه بإله أو شيطان يتملكه ، يفيض عليه ، ويمنحه ابداعاته ولقد رفضنا هذا القول الذى ردده أنصار هذه النظرية لأنه لا يستند إلى واقع ، ولا يفيد العلم ، ولا يفسر الابداع بقدر ما يزيده غموضا وأسطورية أما النظرية العقلية فإنها ذهبت إلى اعتبار العقل البشرى كمنبع للابداع الفنى ، وإن هذا الابداع لا يخلو عن أن يكون صورة من الادراك العقلى ، وثمرة من ثمار الفكر المبدع . بيد أن أنصار هذه النظرية لم يتعمقوا كثيرا فى العقل البشرى أو الفكر الانسانى، فلم يذكروا لنا من أين تأتى للعقل البشرى أفكاره ؟ هل هى كامنة باطنة فيه ، أوهى مكتسبة من الخارج أو هى جماع الفطرية والمكتسبة . أما أنصار النظرية السوسيولوجية فيعتبرون المجتمع هو المبدع والموضوع معا ، وأن الابداعات الفنية تنبع من ثم عن المجتمع أولا وقبل كل شىء ، ومن هنا فقد تطرقوا إلى الحديث عن عقل جمعى أو عن لاشعور جمعى مشبع تماما بروح المجتمع . ولقد بينا خلال نقدنا للنظرية السوسيولوجية أن فكرة عقل جمعى أو لاشعور جمعى ما هى إلا فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم وأنه لا يمكن لنا تفسير عملية الابداع ابتداء من تلك الفرضية . أما النظرية السيكولوجية فلقد بينت أن الابداع الفنى ينبع عن اللاشعور الشخصى (فرويد ومدرسته) أو عن اللاشعور الجمعى (يونج) وقد قلنا من قبل أننا لا يمكن أن نقبل أن يكون منبع الابداع الفنى راجعا إلى الجانب الحالك المظلم فى الانسان (العقل الباطن أو اللاشعور) ، كما ذكرنا أن فكرة اللاشعور ذاتها ما هى إلا فرضية ميتافيزيقية فى نهاية الأمر .

حصيلة الإجابة على السؤال الأول هى : رفض لإجابة نظرية الالهام أو العبقرية، ونقص فى اجابة النظرية العقلية ، ونقد لإجابة النظرية

السوسيولوجية ، وعدم قبول لإجابة النظرية السوسيولوجية، فلننظر الآن فى إجابات هذه النظريات على السؤال الثانى المتعلق بعلة الابداع الفنى .

إن علة الابداع الفنى عند أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية تكمن فى أن الارادة الالهية تريد لهذا الفنان أن يبدع فى مجال فنى معين ، وبعبارة أخرى فإن الفنان يبدع لأن قوة خفية،أو وحى سماوى ، أو تأثير شيطانى أراد له أن يبدع . أما علة الابداع الفنى عند أصحاب النظرية العقلية فتكمن فى أن فكرة ما أوعدة أفكار تطرأ على ذهن الفنان ، ولا تلبث أن تختمر فى عقله ، ثم تتبلور لكى يتم نسجها فى النهاية فى تفاصيل يمكن عكسها فى فن ما من الفنون . أو بعبارة أخرى أن الفنان الذى يتميز عقله بعوامل الأصالة والطلاقة والمرونة يحس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، أو إعادة صياغتها فيقوم بما يمتلكه من قدرات عقلية كالتحليل والتركيب والانتخاب ، بإيجاد الحل أو إعادة الصياغة فى صورة فنية مبدعة . أما علة الابداع لدى أصحاب النظرية الاجتماعية فتكمن فى أن المجتمع فى ظرف تاريخى معين ، يحتاج إلى من يبلور الأبعاد الاجتماعية والتاريخية فى فن ما ، ومن هنا يتقدم الفنان الذى يتصف بقوة وعية الاجتماعى ووضوحه وتركيزه ، لكى يكشف عن العلاقات الاجتماعية بحيث يعيها الآخرون أيضا ، فى صوره فنية تشبع حاجة المجتمع آنذاك . أما علة الابداع الفنى عند فرويد فتكمن فى ضغط مركب أوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته . وهذه العلة تكمن عند يونج فى تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد ، بأن يبدع فنا من الفنون .

ونحن بطبيعة الحال لانقبل إجابة أنصار نظرية الالهام أو العبقرية ، لانها تعود بسبب الابداع الفنى أو علته إلى أصول أسطورية تفر من كل ملاحظة وتهرب من أى تجربة . كما أننا نقرر أن إجابة النظرية العقلية لم يكن كاملا ، إذ كان عليها أن تحدد معنى الإحساس بالمشكلات ، هل يحس الفنان بالمشكلة داخل فكره فقط ، وتظل حبيسة عقله ، أم أنه ينتقى ويختار مشكلاته ويكتسبها من العالم الخارجى؟ أما النظرية الاجتماعية فيبدو أنهـــا تغايبت على المقصود الحقيقى من السؤال وهو علة الابداع الفنى لدى الفنان الفرد ، أو لماذا يبدع الفنان الفرد ، بإضفاء الطابع الحتمى الاجتماعى والتاريخى ، والحديث عن عقل جمعى ولاشعور جمعى تبينا أثناء نقدنا للنظرية السوسيولوجية أنه مجرد فرضية ميتافيزيقية لا تكفى فى تفسير الابداع الفنى من مختلف جوانبه ومنها جانب لماذا يبدع الفنان . ولو أن النظرية الاجتماعية آمنت بعقل فردى وفنان فرد ، يتمايز عن غيره من الأفراد والفنانين ، مع التسليم بالأبعاد الاجتماعية والتاريخية ، لكانت إجابتها أكثر دقة ، وأقرب إلى الروح العلمية . أما تفسير فرويد فهو تفسير غير مقبول ، إذ لماذا بالذات مركب أوديب ، هل درس فرويد كل فنان فعلا دراسة تجريبية ، وخلص منها إلى تقرير قضيته السابقة وهى أن الفنان إنما يبدع تحت تأثير ضغط مركب أوديب بالذات على نفسية الفنان من جهة وضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، ثم كيف تتنوع الفنون مع أن ضغط مركب أوديب واحد عند كل فنان ؟ وألا يمكن أن تضغط على نفسية الفنان ضغوط اقتصادية أو سياسية أو دينية أو علمية أو اجتماعية ... الخ . نحن لا نرفض أن يكون ضغط مركب أوديب على نفسية بعض الفنانين له أثره ، ولكننا ننكر أن يكون مركب أوديب هو العامل الوحيد الفريد فى الابداع الفنى لدى كل الفنانين مهما تباينوا واختلفوا . يبقى لدينا الآن إجابة يونج عن

السؤال المطروح . ونحن لانقبل اجابة يونج لأنه يتحدث عن تقلقل اللاشعور الجمعى ، إذ أننا قد أثبتنا من قبل أن فكرة اللاشعور الجمعى ، لاأساس لها من واقع أو تجربة ، وأنها مجرد فرضية ميتافيزيقية . ثم لنا أن نسأل يونج هل لايمكن الفنان أن يبدع فى فترات الاستقرار التى لاتتخللها أزمات اجتماعية ، الواقع أن تاريخ الفن يثبت أن كثيرا من الابداعات الفنية فى كثير من الفنون قد حدثت فى فترات أبعد ماتكون عن التقلقلات أو الأزمات الاجتماعية .

حصيلة الاجابة على السؤال الثانى هى رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية السوسيولوجية ورفض لإجابة فرويد ويونج . فلننتقل الآن إلى إجابات هذه النظريات على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع الفنى .

أجاب أنصار نظرية الإلهام أو العبقرية على هذا السؤال بما يتلاءم مع وجهة نظرهم ، فذهبوا إلى أن الابداع الفنى يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو ارادة فالفنان يشرق عليه الالهام فى ومضة ، وهذه الومضة لاتكترث بفكر أو إرادة . يقول نيتشة : حينما تقتحم نشوة الوجد الانسان يستبد به توتر عنيف ، يذرف على إثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتمحى ارادته أمام انفجار فجائى عنيف للحرية والقـــوة والألوهية . ويقول فى موضع آخر : حينما يهبط على الإنسان الالهام المفاجىء يخيل إليه أنه أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة فيسمع دون أن ينصت ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل... وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى اختيار . ويقول ديلاكروا أن الإلهام صدمة كالانفعال ، وحال الملهم فى لحظة الالهام

كحال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو إتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية لديه، ويدخل فى الميدان شىء جديد . . وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور . وفى نفس المعنى يقول برجسون : إن الابداع انفعال ... وهو يعنى إندلاع نار الوجدان على حين فجأة فى رقود الفكر . ويؤيد فليكس كلاى هذا القول فهو يذهب إلى أن اللحظات الإبداعية تحدث فجأة وتكون مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الأرادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة

ويتضح من القول السابق ، أن أصحاب هذه النظرية ، قد صوروا وصفا أسطوريا غيبيا حينما تحدثوا عن عن إرادة الفنان ، وتلاشى عقله أمام انفجار فجائى للحرية والقوة والألوهية ، وحينما قرروا أن الإلهام كالبرق الخاطف . والواقع أن الوصف الكامل لعملية الابداع يقتضى الخوض فى لحظات ما قبل الالهام ، أو فى الارهاصات المؤدية إليه ، كما يقتضى الخوض فى لحظات ما بعد الإلهام أى لحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ، ذلك أن الابداع ليس إلهاما وحسب بل هو إلهام ثم أداء ، ومن قبل الالهام تقوم لحظات أخرى من التفكير والمعاناة فى موضوع فنى ما ، إلا أن أنصار هذه النظرية اكتفوا بوصف لحظة الالهام دون أن يعتنوا أو يشيروا إلى وصف ما يحدث قبل تلك اللحظة وبعدها ، فجاء تصور وصفهم واضحا .

أما أنصار النظرية العقلية فقد أنكروا حدوث الإلهام فجأة ، ورأوا أن الإلهام رأسمال يتجمع تدريجيا ، وأن الإبداع الفنى لا يمثل حركة هوجاء غير متزنة بل هو انضباط واتزان ، وأنه ليس ثمة ظهور لإلهام مفاجىء ما لم

تسبقه جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية . وأن التفكير الطويل فى موضوع ما ، وإعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجئة كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل إلى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الإلهام . وعلى هذا النحو تكون الظروف المناسبة للالهام بالمعنى العقلى هى شدة الإنصراف إلى الموضوع، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحرية الذهن من قيود التفكير ومن نمط القديم .

ولم يكتف أنصار هذه النظرية بهذا الوصف وحسب ، بل ذهبوا إلى وصف كيفية حدوث الإبداع الفنى فى الفكر على مراحل أربع هى : مرحلة الاستعداد والتأهب، ومرحلة الإفراخ ، ثم مرحلة تبلور الفكرة العامة، وأخيراً مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة عند كاترين باتريك ، وهذه المراحل يقابلها عند جيلفورد وولاس على التوالى : مرحلة الإعداد ، ومرحلة التخمر ، ثم مرحلة الكشف ، وأخيرا مرحلة التحقيق ، فالفنان المبدع تظهر لديه عدة أفكار أولا ، يتم تخمر فكرة منها فى عقله ثانيا ، ثم يكتشف الفكرة العامة ثالثا : وأخيرا يفصل تلك الفكرة العامة فى أجزاء أو تفاصيل . ولقد بينا فيما سبق أن هذه المراحل كلها تتم فى الفكر المبدع ، بما فيها المرحلة الأخيرة ، وليس يمكن أن نتأدى من مرحلة التحقيق أو مرحلة نسج وتفصيل الفكرة العامة إلى أنها خاصة بالتنفيذ أو الأداء .

وإذا تعمقنا إجابة أنصار النظرية العقلية عن السؤال المطروح لوجدنا أن تلك الإجابة كانت ناقصة ، حقا إنهم وصفوا لحظات ما قبل لحظة الإلهام ،

إو فترة ما قبل بزوغ الفكرة العامة . ووصفوا مراحل تكوين الفكرة المبدعة في الفكر البشرى ، ولكنهم لم يتحدثوا عن وصف عملية الابداع بعد كشف الفكرة المبدعة ونسج تفاصيلها في الذهن ، أعنى أنهم لم يصفوا لنا كيف يحقق الفنان فكرته المبدعة في مادة ما ، ولم يخبرونا عما إذا كانت الأفكار المبدعة يصيبها أثناء التنفيذ بعض التعديل أو التحوير أو الالغاء ، كذلك لم يحدثونا عن كيفية قيام الفكر المبدع ذاته ... هل هو كامن في العقل ، أو مكتسب من الخارج أو نتاج تفاعل ماهو فطرى بما هو مكتسب . ولذلك كله قلنا أن وصفهم لكيفية حدوث الابداع الفنى لم يكن كاملا .

أما أنصار النظرية الاجتماعية فلقد ذهبوا إلى أن المجتمع هو المؤلف والمبدع وهو في نفس الوقت موضوع الابداع ، فمن المجتمع إذن تبدأ عملية الابداع وإليه تنتهى . وهم يرجعون في نظريتهم تلك إلى الاستعانة بتاريخ الفن : إذ ظهر الفن منذ القدم بدون ذكر إسم مبدعه ، ولم يكن الانتاج الشعرى أو المعمارى في البدء إنتاجا فرديا ، بل كان إنتاجا جماعيا لاتكاد تظهر فيه فردية أي فنان بعينه . كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وهو الشاعر وكانت الملاحم والأغانى الشعبية بمثابة إبداعات جماعية يخلقها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر إلى آخر .

واضح أن الحديث السابق يمثل حديثا عاما لا تحديد فيه ولا وضوح ، وهو أيضا لا يبين لنا كيف تتم عملية الابداع الفنى من بدايتها إلى منتهاها ، وليس صحيحا أن الابداعات تنشأ هكذا من المجتمع بلا تحديد ، وإنما الصحيح والمحدد هو أن أفرادا من أفراد المجتمع ، تميزوا عن العامة بسمات ، واتصفوا

بصفات مخالفة لصفات بقية الناس ، هم الذين يبدعون . ومما لا بد لنا أن نمضى مع أنصار هذه النظرية لكى نرى ما يقررونه بخصوص الفنان المبدع ، وكيف يمكن أن يبدأ الابداع الفنى من مثل هذا الفنان .

أولا تؤكد النظرية الاجتماعية على أن الفنان لا يمثل نفسه ، بل إنه يمثل المجتمع ، ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية . فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . فالفنان إذن لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك بالتأمل الشعورى بل عن طريق الاختيار اللاشعورى ، وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع ، فالمجتمع هو مصدر الأعمال الفنية فى نهاية الأمر وليس الفنان، وما الفنان العبقرى فى نظر أنصار هذه النظرية إلا مجرد معبر عن أمل هذه الجماعة وترقبها، وأن حظه من العبقرية الفنية إنما يتحدد بمقدار ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره . وفى طمس الروح الفردية للفنان ذهبت النظرية الاجتماعية إلى أن اختلاف الفنانين فى طريقة إبداعهم لا يرجع إلى اختلاف شخصياتهم ، بقدر ما يرجع إلى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها ، والعصر والبيئة وعوامل الوراثة .

والفنان طبقا لهذه النظرية هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة إلى أن ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج ، ويجب عليه أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه إلى حيز التنفيذ . وألا يقتصر على الانفعال ، فالانفعال ليس

هو كل شيء بالنسبة إلى الفنان . [illegible] لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغي أن يتعلم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها أن يروض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن . وهو ليس أكثر من مجرد رجل صانع ، فالفنان مثله في ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال ، إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف . فالفنان ليس شخصاً شاذاً ، وكائناً فذاً عجيباً ، غريب الخلقة ، أو رجل إلهامات فوقية ، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة . وهنا يقرر آلان أن على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان والأحلام واليقظة لكي يمضي نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والإنتاج الجمعي ، ويقول مبيناً أهمية التنفيذ ودور المادة ، وعلى حين أن المخيلة المتحكمة لا تعرف سوى الأمل أو التمني أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هي التي تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء الموضوع . وهاهنا يتقدم إلينا الفنان على أنه صانع لا رجل إلهام ، يبتكر ما يبتكر بواسطة العمل والاقدام على التنفيذ والتحقيق على مادة ما .

والفنان طبقاً لهذه النظرية أيضاً ليس أصيلاً أصالة مطلقة ، وهو لا يبتكر أعمالاً فنية جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابتكاره في التأليف بين أفكار قديمة أو إحداث تعديلات أو تحويرات فيما عمله من سبقه في سابق ، أو فيما ورثه من ظروف إجتماعية محيطة . ولما كانت الأصالة نسبية ومشروطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية فلن المحال أن تنشأ أي صور فنية فجأة كما ذهب إلى ذلك أنصار نظرية الوحي أو الالهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخي والذي تكون موجودة فيه من قبل في مستوى أدنى أو بصورة غامضة

أما عن كيف يبدأ الابداع الفنى من ذلك الفنان الذى أوضحنا صورته كما رسمها أنصار هذه النظرية فهو أن الفنان حاصل على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، وهذا العقل لايتأمل موضوعاته ، بل تختمر فيه لاشعوريا الأفكار ذات المصدر الاجتماعى والتاريخى ولما كان الناس كلهم حاصلون على عقل جمعى أولاشعور جمعى ،فلقد فشل أنصار هذهالنظرية فى بيان مايتميز به الفنان عن سائر ماعداه من الناس أو لعلهم شاءوا ألا يقيموا نوعا من التمايز بين الفنان من جهة وبين غيره من الناس ، وبين فنان وآخر ، حتى لايعطوا أهمية للفرد أو الأنا على المجتمع أو النحن ، وحتى لايظهرون أن ثمة تساوقا بين الفرد ومجتمعه . أضف إلى ذلكأن العقل الجمعى لايعدو أن يكون فرضية ميتافيزيقية لا توجد وجودا وضعيا فى المجتمع ، وأنهم لم يبينوا على نحو الدقة كيف ينبع الابداع من هذاالعقل الجمعى ، وكيف تتمايز وتتفاوت الفنون ، وكيف تختلف الابداعات لدى فنان واحد من حيث الدرجة على الأقل ، كما أنهم لم يفلحوا فى بيان طبيعة هذا العقلالجمعى ، ولا على أى نحو يعمل ويبدع ، فأصبحت المسألة عندهم غامضة إلى حد كبير . ولو كان أنصار هذه النظرية قد قرروا أن العقل فردى، وأنه يتشبع ويستقى أفكاره منخلفيات سوسيولوجية وتاريخية لكان الأمر سهلا هينا ، إلا أن عسكهم بهدم كل روح فردية، وطمس معالم الفردية فى عملية الابداع ، هو الذى قادهم إلى مثل هـــذا الغموض والاضطراب مع أن الأصل والهدف الأول من نظريتهم هى توضيح عملية الابداع الفنى وتفسير أركانها .

إلا أننا نوافق أنصار هذه النظرية فى وصفهم لحظات الابداع بعد تخارج الفكر المبدع من العقل الجمعى إن كان لمثل هذا العقل وجود ، ولقد أثبتنا فى تعليقنا ونقدنا علىهذه النظرية أنها تناولت بالشرح والاهتمام جانب التنفيذ أو

الأداء ، فالابداع ليس إلهاما فقط وإنما هو قبل كل شيء أداء وتنفيذ وتحقيق يتطلب وجود المادة والصراع معها ، ويتطلب فى نفس الوقت أن يكون الفنان رجل عمل وصناعة ، لا رجل فكر نظرى فقط ، أو رجل انفعال وخيالات .

إذا أردنا الآن أن ننقط ما قرره أنصار هذه النظرية فى الاجابة على السؤال المطروح لقلنا : إن هذه النظرية فشلت فى بيان كيفية صدور الفكر المبدع عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، فلم يكن حديثهم واضحا ، ولم يكن وصفهم محددا ، بالإضافة إلى أن العقل الجمعى ذاته ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية يمكن الشك فيها وفى وجودها ، ولكنهم نجحوا فى وصف جانب التنفيذ أو الأداء الذى تغافلت عنه النظريات الأخرى، ولو كانت هذه النظرية قد اعتبرت أن العقل فردى ، ومنه تنتج الابداعات الفنية ، مع التسليم بأن العقل الفردى يحمل بخلفيات اجتماعية وتاريخية ، لكان حديثها أوفق وأكثر تحديدا ودقة فلننتقل الآن إلى إجابة أنصار النظرية النفسية .

عن سؤالنا المطروح : كيف تحدث عملية الابداع ؟ أجاب فرويد بالتسامى أو الاعلاء Sublimation ، وذلك التسامى يؤدى عنده إلى إظهار عبقرية فى الفن أو فى العلم ، كما أنه يعد بمثابة الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى. والتسامى الفرويدى يدفعنا إلى الحديث عن الدافع الشبقى فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى بمعنى أن الفنان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة الشبقية أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قام بعملية تسامى أو إعلاء . والواقع أن قول فرويد بالتسامى يتفق مع تصوره الشخصية، إذ هذه الأخيرة تتكون عنده من ثلاث قوى : الأنا والإنا الأعلى والهى: والأنا

تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الأنا الأعلى والهى . ذلك أن وظيفة الأنا الأعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع إلى المحرم . ومن هنا فالصراع دائم بين هـــذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد إسم الآليات منها : القمع والكبت والتسامى .

ولقد بين فرويد دور التسامى عند ليوناردو دافينشى فذكر أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنية أو العملية ، وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسى إلى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى وليست ذات طبيعـــة جنسية ، فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى فى خدمة النزعة الجنسية ، أصبح قادرا على إعلاء الجزء الأكبر من الليبدو إلى الدافع للبحث أو المعرفة وهكذا تسامى ليوناردو بالجزء الأكبر من حاجاته الجنسية إلى تعطش عام للمعرفة ، فأصبح باحثا ممتازا فى خدمة فنه ، وسبق أفكار عصره ، وقدم إلى العــــالم معارف وفنون ذات قيمة اجتماعية وثقافية رفيعة .

ذكر فرويد إذن أن التسامى يؤدى إلى امتياز فى فن أو علم ولكنه لم يوضح كيف يؤدى التسامى إلى مثل هذا الامتياز ، وما إذا كان يؤدى حقا إليه ، فلقد لاحظ براون أن هناك شك كبير حول ما إذا كان التسامى يؤدى فعلا إلى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ، كما ذهب ليفين إلى أن التسامى لا يؤدى إلى إفراغ الطاقة الشبقية ، وأن الطاقة الشبقية لا يمكن إفراغها بواسطة إبدالها بهدف أو أهداف أخرى ، وإنما هى تفرغ بواسطة إشباعها هى ذاتها . ومعنى هذا أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم إلا باشباع نفس الدافع أصلا لا إبداله بدافع

البحث أو المعرفة . ومن هنا يفقد التسامي معناه لأنه يشترط إبدال الهدف بهدف أسمى وأعلى قيمة .

وإذا سلمنا مع فرويد – رغم ذلك – بأن التسامي يؤدى إلى امتياز فى فن أو علم ، وأنه يتم بإبدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية ... الخ فإن نظرية فرويد تظل قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية .. فلنفرض أن فنانا ما كان يحمل فى نفسه دافعا شبقيا نحو أمه ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى ابداع الشعر أم القصة أم النحت أم الموسيقى أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامى . وهذا يعنى أننا حتى لو قبلنا نظرية التسامى الفرويدية ، فلن نتمكن بهذه النظرية من أن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما إلى فن معين دون آخر . ولماذا أدى إلى امتياز فى إطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر إلى امتياز فى نوع آخر من الفن وكيف يؤدى إلى امتياز فى الفن دون العلم أو العكس ؟ ضف إلى ذلك أن التسامى -إذا قبلناه- لا يرتكز إلا على جانب واحد من جوانب عملية الابداع ، ولا يفسر كيفية قيام سائر الجوانب فهو يهمل على سبيل المثال جانب الأداء أو التنفيذ مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى ، وهو يهمل لحظات تكون الابداع الفنى داخل النفس البشرية ، وهو من ثم لا يفسر كيفية حدوث الابداع من ألفها إلى يائها فلننتقل الآن ليونج كى نرى إجابته على السؤال المطروح .

يبدأ يونج بداية طيبة حين أبرز دور الواقع الاجتماعى ، ولكننا سرعان ما نتبين أن هذا الدور مقصور على مهمة معينة ثم لا يظهر مرة ثانية أبدا ، بل على العكس من ذلك نرى أن الخطوات التالية تبتعد تماما عن الواقع الاجتماعى

ذلك أن يونج يذكر أن مهمـــة الواقع الاجتماعى ليست إلا مهمة الدفع إلى الابداع ، ففى فترات القلقلات الاجتماعية ينسحب الليبدو إلى داخل الذات ويتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها . وعلى هـــذا تكون مادة الابداع هى اللاشعور الجمعى ، الذى ينحدر من السلف إلى الخلف ، ويستمر عبر الأجيال » .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لايرضيه ، ويعود القهقرى باحثا فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية ، وهذه الأخيرة هى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر . ويذهب إلى أن الاسقاط هو السبيل إلى الابداع ، وهو عنده عملية نفسية يحول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج إلى قوة يحدس بها لاشعوره هى قوة الحدس . وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة فبالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالاسقاط يحدد مشهده ، ويخرجه من نفسه ، واضعا إياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز .

وهكذا يكون يونج قد بين كيفية حدوث الابداع الفنى بانسحاب الليبدو من العالم الخارجى ، وارتداده إلى داخل الذات ، وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى ، التى تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية البدائية ، واستعان بعملية الاسقاط التى ترتكز عنده على قوة الحدس . وهذا الحدس إنما يميز الفنان والعباقرة ، وهو الذى يمكن الفنان أو العبقرى من أن يكتشف وأن يبدع ، وهو فطرى عند يونج ، وبسببه يوضع الفنان والعبقرى فى نطاق ما أسماه بالقسم الكشفى ، الذى يغاير ويباين القسم السيكولوجى الذى ينضم إليه عامة الناس دون الفنانين والعباقرة .

ولنا الحق فى أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولاشعورهم الجمعى واحد إلى قسم سيكولوجى وآخر كشفى ؟ أى إلى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون إجابة يونج هى أن اتباع القسم الأخير يمتازون بالحدس فى حين لا يمتاز اتباع القسم الأول بذلك ولكن كيف يمكن أن نقسم الناس على أساس فكرة الحدس وهى فكرة غامضة لا تحـــديد لها ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا يعرف هو طبيعتها وعملياتها وخواصها ؟

وإذا تغاضينا عن ذلك ، ونظرنا فى فئة الفنانين والعباقرة لكان لنا الحق فى أن نسأل يونج : وكيف يمكن أن نميز بين إبداع الفنان وإبداع غيره من العباقرة مع أنهما يتمتعان بقوة الحدس ؟ ثم كيف يمكن أن نميز بين إبداع فنان وفنان آخر ؟ واضح أنه لا إجابة عند يونج .

نعم إن يونج يعترف بالواقع الاجتماعى. ولكن اعترافه بهذا الواقع ليست له إلا مهمة واحدة هى مهمة الدفع إلى الابداع ،ولكن وصف يونج للخطوات الإبداعية التالية خالية تماما من كل نظرة واقعيـة أو علمية ، فهو لا يلبث أن يتحدث عن الاسقاط ، والحدس ، والسحاب الميدوو ارتداده داخل الذات والبحث عن نماذج بدائية داخل اللاشعور الجمعى وغير ذلك مما لا يخضع لواقع أو علم ، بالاضافة إلى إهماله التام لعنصر الأداء أو التنفيذ ، مع أننا ذكرنا من قبل أن الابداع الفنى لا يمكن أن تكتمل صورته بدون وصف للحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ .

ويتضح من الإجابات السابقة ، أن جميع النظريات فشلت فى بيان كيفية حدوث عمليـــة الإبداع الفنى من ألفها إلى يائها : فاقتصرت نظرية الإلهام أو العبقرية على وصف لحظات الإلهام وصفا أسطوريا وأهملت تماما لحظات ماقبل

الالهام وما يصاحبه من لحظات أو فترات ... عنصر الأداء أو التنفيذ . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية ، ولم تتحدث عن كيفية حدوث عنصر الأداء أو التنفيذ . أما النظرية الاجتماعية فعلى الرغم من نجاحها فى إعطائنا الوصف الكامل للحظات أو فترات الأداء أو التنفيذ ، والصراع مع المادة ، وأهمية العمــــل ، إلا أنها فشلت تماما فى بيان كيفية صدور الفكر الابداعى عن عقل جمعى أو لا شعور جمعى أما النظرية السيكولوجية فلقد اقتصرت فى وصفها لعملية الابداع على فكرة التسامى (عند فرويد) وعلى انسحاب الليبدو وارتداده إلى الذات ، والاعتماد على الاسقاط والحدس (عند يونج) ولقد بينا قصور هذين الموقفين ووجهنا لهما النقد المناسب بالاضافة إلى أنها لم يتحدثا أطلاقا عن وصف لعنصــــر الأداء أو التنفيذ . فلننتقل الآن إلى السؤال الرابع والأخير وهو : كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى إبداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يعنا عيه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ .

واضح تماما أننا لسنا بحاجة إلى استعراض إجابات النظريات المفسرة للابداع الفنى على هذا السؤال ، إذ أن الاجابات كلها اتضحت مما سبق ، وحصيلتها النهائية أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكولوجية أغفلت جميعها لحظات تخارج الابداعات وتحققها فى إبداعات فنية ملموسة وأنها أهملت دور العمل ، وبالتالى لم تكن محتاجة إلى التطرق فى الحديث إلى عنصر الأداء أو التنفيذ ، مما نتج عنه فى النهاية إهمال كامل لدور المــادة التى تتشكل فيها سائر الابداعات . والحق أن النظرية الاجتماعية وحدها هى التى أماطت اللثام عن مثل هذه الأمور ، وأعطتها الأهمية القصوى ، فبينت دور العمل ودور المادة فى الابداع الفنى ، وألقت أضواء كبيرة على عنصر الأداء

أو التنميط، وتحقق الابداعات الفنية وتخارجها على هيئة أعمال ابداعية فنية ملموسة. لكنها فشلت في بيان تنوع وتمايز الفنون والأساليب لسبب سنذكره فيما بعد وهو أنها أغفلت ما يسمى بالاطار Framework

وهكذا يتضح لنا أن كل نظرية من النظريات الآنفة قد فشلت في إعطائنا تفسيرا كاملا لعملية الابداع الفني. أو وصفا شاملا لحظاتها وفتراتها. بحيث يمكننا القول بأن أى نظرية منها لم تفلح في بيان وتفسير عناصر مشكلة الابداع الفني من ألفها إلى يائها. والسبب في ذلك هو أن كل نظرية منها لم تتخذ الموقف الموضوعي الذاتي فيما عرضته أو وصفته أو شرحته؛ فتمسك بعضها وتطرف في الموقف الذاتي، وتمسك البعض الآخر وتطرف في الموقف الموضوعي، وقد قلنا من قبل أن أى تفسير كامل لمشكلة الابداع الفني لا يمكن أن ينجم إلا عن موقف موضوعي ذاتي، ولكن هل يمكن فعلا للموقف الموضوعي الذاتي أن يفسر عملية الابداع الفني تفسيرا كاملا؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو فكيف يكون ذلك؟

نحن نرى من جانبنا أن مشكلة الابداع الفني يمكن أن تفسر تفسيرا كاملا شاملا من موقف موضوعي ذاتي. ذلك الموقف الذي أوضحنا طبيعته فيما سبق والذي رأينا أن أهم سماته تتركز في تفاعل الذات بالموضوع واتحادهما معا في كل ابداع فني. وعلينا الآن أن نبين كيف يتم ذلك. وكيف يكون؟

نحن نرى أولا أن العناصر الرئيسية في الذات المبدعة تتكون من العقل والنفس والحواس، وأن العناصر الموضوعية تتكون من الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ومن كل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية استطيقية أو موادأو أدوات توجد وجودا واقعيا خارجيا ونرى ثانيا: أنه لا يمكن الفصل أو البتر

بين المجموعة الأولى من العناصر وبين المجموعة الثانية ، إذ المجموعتان متفاعلتان متداخلتان فى مجال واحد متماسك لا نستطيع أن نميز فيه بين عنصر وآخر. ونرى ثالثا :أنه خارج تلك العناصر الذاتية الموضوعية المتفاعلة لا يوجد شيء ، فلا وجود فى عملية الابداع لشيطان أو وحى أو برق سماوى أو قوى خفية وماشابه كل ذلك من أساطير وخرافات أفاض فى وصفها وبيان تأثيراتها أنصار نظرية الالهام أو العبقرية . ونرى رابعا : أن تمايز الفنون واختلافاتها من فنان إلى آخر إنما تعزى إلى ما يسمى بالاطار . وهنا يجب أن نتوقف عند فكرة الإطار هذه قليلا ، إذ أننا لم نعرض لها مطلقا فيما سبق ، ثم نبين تفسيرنا الشامل لعملية الابداع الفنى ابتداء من هذه النقاط الأربع الآنفة .

الواقع أن مضمون الإطار مكتسب وليس بفطرى ، فهو نظام تلتئم فيه خبراتنا وتلتحم وتنتظم مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه أو تماثل ، فخبراتى بتذوق الأعمال الفنية تلتئم فى كل أو فى إطار إستطيقى ، وخبراتى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى إطار آخر ، وخبراتى الناتجة من كثرة مشاهداتى الكتب تلتئم مكونة إطارا خاصا ... وهكذا فنحن نحمل فى نفوسنا عددا وافرا من الأطر تنتظم بها أفعالنا جميعا سواء أكانت تذوقا أم إدراكا أم أى فعل آخر (١)

والإطار يساهم فى تنظيم الإدراك والتذوق ، فمن حيث الإدراك نلاحظ أن موضوع إدراكى مهما كان جديدا فإننى أعرفه . وتفسير ذلك أن الإحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك ، لأن هذا الإدراك ليس مجرد إنطباع صورة الأشياء فى الذهن ، بل استجابة معينة للاحساسات الراهنة . ومن ثم فلا بد

---

١ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ١٦٠ .

من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر في ضوء الماضي (١) . أي ينظر إلى إدراكه الحالي فيضعه في إطاره الذي اكتسبه من قبل ، ومن هنا تنتظم الإدراكات في أطر Frameworks أو تصنف حسب إطار كل منها ، ولعل هذا هو ما عناه كوفكا Koffk. K, حين ذهب إلى أننا ندرك العالم منظما لا مجرد مجموعة من الإحساسات المشتتة بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم — يقول كوفكا — هو عملية التصنيف ، وهو لا يعني بالتصنيف عملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة شعورية ، وإنما يعني بها أنها خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها (٢) .

ويلاحظ أننا نجد تنظيم الادراكات قائما بالفعل ، وكأننا نحمل في نفوسنا أجهزة هي عبارة عن « أصناف » ندرك الأشياء من خلالها فنتلقاها منتظمة داخل هذه الأصناف ، لذلك لا أرى شيئا أخضر سميكا ولكني أرى كتابا ، وأرى مجلة ، وأرى سريرا ، مهما كانت هذه الأشياء لم أرها بأعيانها من قبل ، فالصنف يساهم في تحديد إدراكنا للأشياء أي يكون بمثابة إطار معين يضفي على هذه الأشياء دلالة معينة بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة .(٣)

ويجب أن نضع في إعتبارنا أن الأطر التي نحملها في أذهاننا تؤثر بدورها على ما نختزن من معلومات ، وما نتلقى من مدركات ، فلقد لاحظ مصطفى سويف أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن

---

١ — يوسف مراد . مبادىء علم النفس العام . القاهرة ١٩٤٨ ، ص ١٦٢ .

(2) Koffka; K. : Principles of Gestalt Psychology. New York 1936. p. 349.

٣ — مصطفى سويف : المرجع السابق ص ١٥٦ .

يقبلوا حقائق علم النفس ولا قوانينه . بل هم يعارضون فى تسميته بالعلم ويقولون أنه مجرد تأمـــلات ، كما لا حظ آن رأيهم هذا كفيل بأن يجعلهم يرفضون كل البحوث السيكولوجية القديم منها والحديث . والواقع أن هناك بحوثا تطغى عليها الصبغة التأملية إلى حد بعيد ، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحـــديثة التى تعد نواة شاملة لإقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة ، وتكشف مناقشاتهم عن أنهم يحملون فى أذهانهم إطارا يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويغلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديدا فيزيقيا ، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها فى صـــورة فسيولوجية غالبا .

ضف إلى ذلك أن عملية الفهم understanding ليست أكثر من مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة فى أطـر ، ولذلك نجد غـير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهما معينا غـير الفهم الذى يمارسه المثقفون ، أى أن لهذه الظاهرات دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين ، فسقوط الأمطار خـير ، وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عند الأولين ، وهو عند الآخرين يعنى الاضطراب فى أحوال الضغط الجوى والحرارة . وكذلك يختلف فهم الظاهرات الاجتماعية عند الأولين عنه عند الآخرين ، وعند أنصار اليمين عنه عند أنصار اليسار . وكذلك الأمر فى كل الظواهر ، إذ أن كل ظاهرة ، وكل فعل ، وكل شىء ، تختلف دلالاته باختلاف الاطار لدى متلقيه (١) .

---

١ — نفس المرجع : ص ص ١٥٧ — ١٥٨

هذا من حيث الادراك . أما من حيث التذوق فيلاحظ أن تذوقنا للأعمال الفنية ليس سوى تنظيم لادراكنا لهذه الأعمال داخل أطر إستطيقية نحملها في مجالنا النفسي وإذا كانت عملية التنظيم تبدو في حالة الفهم العلمي أوضح منها في حالة التذوق الفني ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمي يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد ، في حين أن العمل الفني لا يكون مجردا تماما ، بل تضاف إليه تعابير وأحاسيس وصور يجعل تلقيه أقل وضوحا من تلقي التصورات المجردة .

وينجم عن إطلاعنا للأعمال الفنية أو مشاهداتنا لها تكون أطر لها في الذهن . وكثيرا ما يقول المتذوق إن هذا العمل الفني غير موافق للذوق السليم . وما الذوق السليم في هذه الحالة سوى الاطار الاستطيقي المنظم لإدراكنا للعمل الفني . ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة : مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين ، فالنقاد غالبا ما يقاومون الابتكارات الفنية التي لم يسبق لها مثيل . ويعلنون أنها نوع من العبث لن يكون له أية قيمة في تاريخ الفن ، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن الجديد ينبغي أن يكون معتقا . ثم تمضي فترة ما ، وإذا بنا نسمع نقاداً آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها ، ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها ، فما سبب ذلك ؟ إن فرض الإطار يستطيع أن يقدم حلا لا بأس به ، فاختلاق معك بسبب هذه الصورة من صور بيكاسو لا يكون بصدد أن بها اللون الأحمر ، أم أن هذا اللون ليس فعلا باللون الأحمر إلا إذا كان أحدنا مصابا بالعمى اللوني ، وهذا لا نشيعه ، وإنما يكون اختلافنا من حيث وقعها أو دلالتها أو قيمتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر إلى

هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه ، أى تتحدد علاقتها بالإطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما نتذوق قصيدة أو لحنا أو أى عمل فنى آخر . ومن الملاحظات الجديرة بالذكر هنا أن بعض العلماء المنصرفين إلى بحوثهم عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا فنيا ما فإنهم لا يحسنون تذوقه وكثيرا ما يحطون من قدره (١) .

ويمكن تحديد أهم خصائص الإطار فيما يلى : —

١ — إن الإطار Framework أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك ، والأفعال التى يغلب عليها طابع الإصدار كالتكلم .

٢ — إن كانت العادات توضح هذا الأساس الدينامى ، إلا أنها لا تمثل الإطار من كل جوانبه ، فالعادات يغلب عليها طابع التكرار أو الجمود أو الصلابة ، بينما يمتاز الإطار بالمرونة ، فنحن فى كل لحظة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشىء ولو إلى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فإنها لا تنتظم تماما ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير ، وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظا من التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات ، وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة .

٣ — إن علاقة الإطار بالأنا ليست معرفية أصلا وإنما هى دينامية ، فأنا لا أدرك هـذا الشىء على أنه كتاب لأنى أتذكر بوضوح أننى رأيت

---

١ المرجع السابق : ص ١٥٩ .

ما يشبهه من قبل آلاف المرات ، واستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هـذا الذى أراه « كتاب » ، بل إنى أدركه هكذا مباشرة ، فبفعل الإدراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامي الذى يعين هذا الاتجاه . وربما بدا ذلك بشكل أوضح فى عملية التعبير اللغوى، فمـما لاشك فيه أننى عندما أتكلم إنما أمارس فعـلا منظما ، والأساس الدينامى لهذا التنظيم هو الإطار اللغوى الذى اكتسبته باكتساب اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ما سبق أن تعلمته

وسنعطى الآن بعض النماذج التى تدور كلها حول اكتساب الاطار ، رغم إختلاف جزئيات السلوك من فنان إلى آخر : —

١ — ليوناردو دافينشى :

كان ليوناردو فى أيام طفولته الأولى منغمسا بمشاهدة الطبيعة ،والاستمتاع بها ، ومحاولة تقليدها فى أعمال فنية مبكرة منها الرسم والنحت والتصوير ، إلى درجة أنه كان يقضى الأغلبية العظمى من أيام سنى حياته الأولى فى النظر والتأمل والرسم والتصوير ، ولقد عبر ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة .. يقول ليوناردو :

« يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة عـلاقة قرابة ومودة ، يشاهدها ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط » .

ويقول فى عبارة أخرى :

« لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والاجسام ، فأحر بالانسان أن يلجأ إلى الطبيعة ذاتها بدلا من الإلتجاء إلى الذين أخذوا عنها »

ويقول فى فقرة ثالثة :

« لاحظ وجوه من تقابلهم فى طريقك من الرجال والنساء ، كيف تبدو فى رشاقة ورقة وظرف »

ويقول فى فقرة رابعة .

« بعد أن تكون قد درست قواعد المنظور ، ووعيت طرق رسم الأشياء والأجسام والأشكال ، فلابد لك من التنقل هنا وهناك ، على أن تكون دائب الملاحظة أثناء سيرك وتنقلك . . . وعليك أن تداوم على استيعاب كل ما تراه فى طريقك ، وأن تعنى بمعرفة الظروف التى تحيط بسلوك الناس وأحوالهم ، وهم يتحدثون أو يتشاجرون ، أو يضحكون ، أو يتداعبون ، أو يتنازعون ، أو يتحاربون . وارقب حركة الناس التى يحدثونها ، ومظهرهم أثناء ذلك ، ومظهر وحركة العابرين من المارة ، وكذلك هؤلاء الذين يحاولون فض النزاع ، وسجل ذلك بخطوط سريعة مبسطة ، فى كراسة صغيرة . . . واعمل على المحافظة على هذه التخطيطات بعناية كبيرة ، حيث أن الأشكال والحركات للأجسام كثيرة لا حصر لها ، والذاكرة قد لا يمكنها أن تعى ذلك كله ، ومن أجل هذا لابد لك أن تحتفظ بتسجيلاتك للحركات والأوضاع كرشد وأستاذ لك » .

ويقول فى فقرة خامسة :

« عقل الفنان وفكره لابد أن يشبها المرآة التى تستقبل ألوان المرئيات التى تنعكس على سطحها ، بينما تنشغل دائما بصور الأشياء التى أمامها ، ومن أجل ذلك أصبح لزاما على الفنان أن يكون واعيا ، وأن نجاحه فى عمله متوقف على عملية مداركه ، وإمكانيات فهم الطبيعة ، والقدرة على التعبير عنها . وليكن فى

علمك أنك سوف لا تعرف ذلك عن غير طريق المشاهدة والدرس ، ثم الاحتفاظ بها فى مخيلتك » .

ويلاحظ أن مشاهدة ليوناردو الطبيعة والناس لم تكن مشاهدة عادية ساذجة ، بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد تعينه على تصوير أدق ، وفن أجود . ودليلنا على ذلك — غير ما سبق — هو هذا النص الذى يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو . يقول ليوناردو :

« الضوء — الظلال — الألوان — التجسيم — الأجسام — الوضع — البعد — القرب — الحركة — السكون ، هذه هى الحليات الجميلة والمزايا العشر للتصوير » .

نعم إن النص السابق يبدو انه يتعلق بالتصوير ، ولكنه أيضا كان يقود ليوناردو فى ملاحظاته ومشاهداته للطبيعة والناس ، فهو لا يشاهد مشاهدة عادية ولكن يشاهد مشاهدة دقيقة تعينه على الدقة فى فنه ، فحين يشاهد منظرا طبيعيا مثلا فإنه يشاهده من حيث قربه أو بعده ، وألوانه ، وحركته أو سكونه ، وضوئه ، وظلاله ... الخ .

ويبدو أن ليوناردو لم يكتفى بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة ومن عدة أبعاد — أى مشاهدة موجهة — وإنما كان يشاهد أيضا ويلاحظ منذ طفولته اللوحات الفنية ، وأعمال التصوير والنحت ، التى كانت منتشرة فى بيت أبيه من جهة ، وفى كافة أرجاء المدينة وإيطاليا بوجه عام من جهة أخرى كان يتأملها ويلاحظها ، ويحاول نقدها أو محاكاتها ، وحين شب أكثر اهتم بدراسة الفن القديم المجسم فى أعمال فنية ، فبدأ بملاحظة تفاصيلها والتدرب على الإتيان بمثل هذه التفاصيل ، وحفظها فى ذاكرته ، وإظهارها فى أعماله الفنية المبكرة . ولا

أداء على اهتمام ليوناردو بالدرس والتحصيل والأخذ عن القديم من قوله :

« إنه لخير أن تدرس القديم ، لتستوعب منه منهجا لك ، من أن تقفز طفرة إلى التجديد » .

ويقول مبينا أهمية الدرس والتحصيل :

إنى أقول لك .. أيها المصور الناشىء .. إذا أردت الحصول على درجة مرموقة فى الفنون ، فاعمل على دراسة المجسمات والأشكال فى الطبيعة والأعمال الفنية ، مبتدءا بدراسة تفاصيلها ، ولا تحاول الانتقال إلى الخطوة الثانية ، قبل أن تتم استيعابك للخطوة الأولى ، وتسجيلها فى ذاكرتك ، والتدرب عليها عمليا فى مذكراتك ، فاذا ما حدث عن هذا الطريق ، فقد أضعت وقتك سدى ، أو بطريقة أخرى فإنك قد أطلت طريق دراستك ، على أننى ألفت نظرك إلى انه من الخير لك أن تكتسب نشاطا وجدة وخبرة من أن تلجأ إلى السرعة فى الأداء .

حينما رأى الأب أن إبنه ليوناردو الطفل ، ينغمس فى أعمال التصوير والرسم والنحت ، ومحاكاة الطبيعة ، وتقليد الأعمال الفنية للآخرين ، وجد أن خير طريق لإبنه هو أن يتجه فى هذا الاتجاه الذى يميل إليه ، والذى يأخذ معظم وقته . حينئذ جمع الأب نماذج من أعمال الإبن ، وعرضها على أندريا ديل فيروكيو الصائغ والمصور والنحات والمعمارى والموسيقى ، وتجمع الوثائق على أن ليوناردو قد التحق بمرسم الاستاذ أندريا ديل فيروكيو عام ١٤٦٤ أى حينما كان ليوناردو فى الثانية عشرة من عمره . ونستنتج من هذا أن ليوناردو ربما بدأ اهتماماته بالطبيعة ومحاكاتها من ناحية فنية ، وبدأ تأمله ومحاكاته للأعمال الفنية للآخرين فى سن مبكرة جدا ، بحيث تمكن الأب من أن يجمع نماذج

كثيرة له ، ويقدمها إلى فيروكيو ، وليوناردو لازال بعد فى عامه الثانى عشر .

لمس الاستاذ بشائر نجاح ليوناردو فى النماذج المقدمة له عن طريق والده ومن ثم وافق على تعيين ليوناردو بمرسمه عام ١٤٦٤ كماذكرنا من قبل . ولقد كان المألوف فى إيطاليا فى ذلك الحين ، أن يتلقى الناشىء أصول الفن على أستاذه فى مرسمه، وأن يلتحق بأحد المراسم الفنية الخاصة بالأساتذة العظام من أساطين الفنون ، فيعمل فى المرسم صبيا ، يداوم على مشاهدة الخطوات التى يقوم بها الأستاذ فى الإعداد للصورة ، أو التمثال ، أو التخطيط الهندسى ، والتكوينات المبدئية لعمل من الأعمال ، وإجراء اللمسات الأولى، ومتابعة التخطيط والتشكيل حتى تظهر معالم العمل الذى يداوم الأستاذ على تنفيذه ، وإخراجه ، فى الصورة والنتيجة التى يرتضيها .

وتبدأ الدراسة فى المراسم بالمشاهدة والاطلاع والمحاكاة والتقليد الأمين ،إلى أن يصبح التلميذ قادرا على التحكم فى آداء اللمسات بالقلم أو الفرشاة أو الازميل أو الأدوات الهندسية، وعندئذ ينتقل التلميذ إلى مرتبة عناية أستاذه به ،وفى هذه الحالة يعهد الأستاذ لهذا التلميذ بالعمل فى تجهيز صورة ، أو تمثال ،أو مشروع،أو وضع اللمسات الأولى التى توفر من وقت الاستاذ،وجهده.ثم يتم الاستاذ العمل الفنى بعد ضبطه وإحكامه ، على أساس التجهيز والاعداد الذى قام به تلميذه الأمين . وشيئا فشيئا يستوعب التلميذ أصول العمل الفنى إلى أن يصبح قادرا على آدائه من البداية إلى النهاية . وحينذاك فإما أن يستمر ملتحقا بمرسم الاستاذ ، يعاونه ، ويشاطره العمل ، والفائدة ، وإما أن يستقل بنفسه فى مرسم جديد ، ويكون له بدوره تلاميذ ، يتلقون عنه بمثل الطريقة التى مارسها . وكان التلميذ فى مرسم الأستاذ فى ذلك العهد، يلازم أستاذه ملازمة الإبن ،لا يفترق عنه بل أن بعض أولئك التلاميذ كانوا يعيشون فى مرسم أستاذهم، يقومون بكل واجبات المرسم والنيابة عن الأستاذ فى مختلف الفنون

تدرج ليوناردو فى السلم الفنى ، واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه، وساعد

أستاذه فى كثير من الأعمال الفنية ، وتلقى نقده وتوجيهاته ، حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين بمرسم فيروكيو ورئيس قسم التصوير بالمرسم ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعة من الناشئين تحت اشراف الاستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل منفردا . يقول ليوناردو :

« إن العمل ضمن مجموعة من الرسامين الناشئين أفضل لك من العمل فى وحدة وإنفراد لعدة أسباب :

١ — ما يعترى الرسام من خجل من أن يكون أضعف من زملائه ، لأن الشعور بالخجل سوف يدفعه إلى الدراسة الجدية والعناية لبلوغ مرتبة الاجادة.

٢ — إن المنافسة سوف تكون عاملا لحفزك ودفعك لبلوغ المرتبة التى بلغها هؤلاء الذين نالوا الاعجاب والتقدير أكثر منك . وهذا الاعجاب بهم سوف يحثك ويدعوك إلى اللحاق بهم .

٣ — سوف تتهيأ لك فرصة الإفادة من رسومات من هم أقدر منك مكانة فى الرسم ، وإذا ما كنت أحسن منهم ، فسوف تفيد من معرفتك لأخطائهم فلا تقع فيها ، فى حين يغريك إعجابهم بعملك بمحاولة الحصول على المزيد » .

حصل ليوناردو عام ١٤٧٢ على عضوية جمعية سان لوكا (نقابة الفنانين الفلورنسيين) وأتاحت له تلك العضوية الاتصال بغيره من الفنانين ، ومشاهدة ونقل وتحليل ونقد الفنانين لاعماله .

وفى مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الأعمال الفنية منها صورة العذراء والصخر ، وآنية الزهور ، وصورة السيدة والطفل وصورة البشرى ، وصورة الملاك ، وصورة جنيفرادى بنشى وصورة او حش

خراف ، وصورة لفلاح إيطالى . وقد أجمع ناقدوا الفن على أن الأعمال السابقة لليوناردو متأثرة فى كثير من تفاصيلها وجزئياتها وأسلوبها وطريقة إعدادها بطريقة ومنهج أستاذه فيروكيو .

لم يكن ليوناردو يعرف حائلا بين الفن والعلم، فالفن عنده علم واسع الحدود والعلم عنده أمر لاينفصل عن الفنون ، إلا أنه كان يخضع العلم دائما للفن ، وللحاجات الفنية . والحق أن ليوناردو ـ بعد انفصاله عن مرسم فيروكيو كان كثيرا ما يتوقف عن عمله الفنى أثناء آدائه ، لكى يبحث أكثر ، ويعرف أكثر ، ويقوم باطلاعات كثيرة متنوعة ، وبأبحاث عن الألوان ومزجها ، واستحداث لون جديد ، والإستزادة من علوم الرياضة والطبيعة والميكانيكا ، ثم يعود إلى تكملة عمله الفنى الذى تركه ، بعد أن يكون قد استفاد من عدة علوم فى خدمة فنه . ولقد عبر ليوناردو عن ذلك بقوله :

« تعمل العبقريات قليلا وتفكر كثيرا »

وفى قوله :

« من غير النظريات الواضحة لا يمكن مزاولة التصوير أو التدرب عليه »

والخلاصة أن ليوناردو اكتسب الإطار من مشاهداته وملاحظاته وقراءاته الموجهة ، ومن خلال عمله فى مرسم فيروكيو ، ومن خلال عضويته بنقابة الفنانين الفلورنسيين، فراح يخضع كل المعارف والعلوم والخبرات فى خدمة فنه بعد أن اكتسب هذا الإطار بطريقة دينامية .

٣ ـ كيتس John Keats

يرى كيتس فى الخطاب رقم ٢٥ إلى رينولدز فى ١٨١٧/٢/٢٢

« من بين الكتب التى أحملها معى مجموعة قصائد شكسبير ، ولم يحدث أبداً أن وجدت قدراً كبيراً من الجمال مثلما وجدت فى السونيتات » .

ويقول فى خطاب إلى هيدون فى ١٨١٧/٥/١١ .
« أننى أقضى ثمانى ساعات يومياً بين القراءة والكتابة » .

ويتحدث فى الخطاب رقم ٣٢ عن : قصيدة شيلى « ثورة الاسلام » ثم يتحدث عن كولردج ، وبعض مسرحيات شكسبير .

وفى الخطاب رقم ٤٠ يتحدث عن محاضرات هازلت فى الشعر ، ويقول إنه سوف يواظب على الاستماع إليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه ويوجهه .

وفى الخطاب رقم ١ يتحدث عن أنه قرأ فن الشعر لهوراس .
ونلاحظ كذلك أن معظم خطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية كثيرة :

ففى خطاب واحد أرسله فى ١٨١٧/٤/١٥ نجد عبارة من « سيدين من فيرونا » وعبارة من « العاصفة » وثلاثة عبارات من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » .

وفى خطاب أرسله فى ١٨١٧/٤/١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » ونجد عبارة من « العاصفة » .

وفى خطاب أرسله فى ١٨١٧/٥/١٠ نجد عبارة من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » وعبارة أخرى من « هاملت » .

وفى خطاب أرسله فى ١٨١٧/٥/١١ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع »

وثلاثه عبارات من « الملك لير » وعبارة من «العاصفة »[١] .

ويلاحظ ريدلى Ridley أن ذهن كيتس زاخر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر ،[٢] ويقرر أن معظم خطابات كيتس تشهد بتأثره بشكسبير إلى درجة أنه كان يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية — على نحو ماينا — بدون جهد ولاتكلف ، وأنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكسبير ، ملأهما بالعلامات والملاحظات الهامشية التى تدل على مدى تعلقه به ، وتأثره بكتاباته ولقد كان كيتس يقرأ شكسبير قراءة متذوق دارس لاقراءة مستمع عابر ، أى أنه كان يقرأ شكسبير قراءة موجهة ، فيقف عند هذا التشبيه ، ويكتب بجواره تعليقا حماسيا ، ولقد وردت كثير من هذه الإستعارات والتشبيهات وما إليها فى أشعار كيتس ذاتها[٣] .

٣ — بايرون :

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد فى ١٨١٦/١١/٢٧ .

« عندى كتب ، وعندى مسكن طيب ، فى بلد جميل ، وعندى لغة أفضلها ... » .

ويقول فى خطاب إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٣/٣١ .

« لقد اشتريت عدة كتب ... من بينها أعمـــال فولتير كاملة ، فى اثنين

---

١ — انظر مجموعة رسائل كيتس فى :

Keats; j. : The letters of john Keats, London 1947

٢ — أنظر دراسة ريدلى عن كيتس وهى :

Ridley. M.R. : Keats craftsmanship. oxford. 1933

٣ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ٩٥ — ٩٦ .

وتسمين مجلدا ، وجعلت أقرؤها . إنك تشعر باللذة لكنك واجده مليئاً بالشطحات » .

ويقول فى خطاب آخر إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٤/١٤ .

« قرأت كثيرا لفولتير ، تمنيت لو كنت معى ، فقد كنت ألقى بين الحين والحين ما يكاد يقتلنى ضحكا ... » .

ويقول فى خطاب ثالث إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/٤/٢٢ .

« وقد قضيت حساب يوم لتهرنى ، وآخر ... لمشاهدة فينوس كانوفا ، وآل مديتشى ، ومقابر ماكيافيل ، وميخائيل أنجلو ، والفيرى . وهذه طبعا هى كل ما أحرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لى أن أبقى عدة شهور » .

وفى خطاب رابع إلى هوبهاوس فى ١٨١٧/١١/١١ . نجد بايرون يلح على هوبهاوس إلحاحا شديدا فى إحضار مجموعة معينة من الكتب . ويقول :

« لا تحسب النفقات حسابا ... يجب أن أحصل على الكتب ... وأخص بالذكر « Tales of my Loudlord » .

وفى خطاب خامس إلى هوبهاوس أيضا فى ١٨١٩/٦/٣٠ يذكر أنه يبذل كل ما يملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتينى الذى وضعه بلتفوردا إعـولا على دانتى .

ويقول فى خطاب إلى كينارد فى ١٨١٩/١/٢٧ .

« إنى مشغول الآن بالقراءة عن الإغريق والفرس » (١) .

---

١ — انظر

Bayron : Lord Bayron's Correspondence. London 1922.

٤ — توفيق الحكيم :

يقول توفيق الحكيم فى إحدى رسائله :

إنى أطالع فى اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة فى مختلف ألوان المعرفة ... مائة صفحة فى اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة فى الشهر » .

ويقول فى رسالة أخرى :

« لم يكن الحب فى باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن ، إنما الذى أخرجنى عن طورى هو حب الأدب ، وحلت المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية ... » .

ويقول فى رسالة ثالثة :

« إنها تتم قراءة القصة التمثيلية فى ساعة واحدة ، وأنا الذى أقرأها فى يومين أو ثلاثة . ولكن هناك فرقا هائلا بين قراءتى وقراءتها ، إنها تقرأ الحكاية فى ذاتها ، أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب ، بل يعنينى فنه وسر صناعته ، وطريقة أسلوبه فى البناء ، وخلق الأشخاص ، ونسج الجو ، وإحداث التأثير . إنى أعيد أحيانا قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات .. لكم أعدت قراءة موليير لا لشىء غير دراسة طريقته فى تقديم الأشخاص ، ورسم أخلاقهم » .

ويقول فى رسالة رابعة :

« ولكن الأسلوب ... الأسلوب . لطالما شغلتك معى بالحديث عن الأسلوب الفنى الذى أبحث عنه ، أين أجده أخيرا ؟ ... ومع ذلك فى وهمى أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى أنفقت فى ممارسته وقتا طويلا ؟ إنه (القالب) الذى بدأت معالجته ... قبل

تزوجى إلى أوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية (المحترمة) فى نظر أهل بلادى » [1] .

. . .

تشير الأقوال والنصوص التى أوردناها سابقا لعدة نماذج أبدعت فى مجالات التصوير والرسم والشعر والقصة إلى حرص كل أنموذج من تلك النماذج على استيعاب أكبر قدر من الأعمال الفنية أو الشعرية أو الأدبية ؛ وخاصة استيعاب كل أنموذج لما يراه هاما بالنسبة إلى النطاق الذى اهتم به ، ومال إليه ، واتخذه طريقا ومستقبلا ، ورآه أساسيا وضروريا فى تكويناته الابداعية فيما بعد .

فليوناردو دافينشى يتجه إلى الطبيعة معينه الأول ويلاحظها من عدة أبعاد رآها ضرورية لفنه ، وهو يطلع على كل الأعمال الفنية التى فى متناول يده أو بصره ، يراها ويتأملها رؤية موجهة تختلف عن الرؤية العادية لغيره من الناس. فإذا مادخل مرسم أستاذه فيروكيو ، اتجه إلى النهل منه ، والدراسة عليه ، وملاحظته أثناء العمل ، ومعاونته ، وتنفيذ أفكاره ، وتصميم بعض الأعمال خاصة فى مجال الرسم والتصوير - ونراه مهتما - علاوة على ذلك بالاطلاع على القديم ، ويذكر أن الاطلاع على القديم ، يمكّن الفنان من استخلاص منهج له أو طريقة ، وأن ذلك الاطلاع أفضل من الاتجاه طفرة نحو التجديد . وفى مرسم فيروكيو يتدرج ليوناردو فى المران والتمرس على مختلف الأدوات والعناصر اللازمة لفن التصوير والرسم ، ويكتسب أسلوب أستاذه وطريقته ، فى نطاق محدد هو نطاق التصوير والرسم ، ويعلم كل دقائق فنه ... حتى وصل

---

١ ـ انظر . توفيق الحكيم . زهرة العمر . القاهرة ١٩٤٤

إلى مرتبة عليا أثناء تواجده فى مرسم أستاذه وهى مرتبة كبير مساعدى فيروكيو ورئيس قسم التصوير والرسم بالمرسم . وفى أثناء تواجد ليوناردو بمرسم الأستاذ ، بل وبعد استقلاله عنه ، يخرج ليوناردو الكثير من الأعمال الفنية ، ويلاحظ الكثير من النقاد أن معظم أعمال ليوناردو متأثرة بطريقة وأسلوب ومنهج أستاذه فيروكيو . وحينما ينضم ليوناردو إلى نقابة الفنانين الفلورنسيين ، تتيح له عضويته تعمقاً أكبر ، وفهما أدق ، وإضافات هامة إلى إطاره الفنى الذى اكتسبه ، قد تكون مغايرة أو متفقة مع مكوناته ، ولكنها على أى حال كانت تشير إلى دينامية الإطار وثباته فى نفس الوقت . وقد كان ليوناردو مستعدا بعد ذلك أن يخضع كل المعارف والعلوم وثقافته الواسعة فيها واطلاعه النهم عليها ، إلى خدمة فنه فى إطار كان قد كونه من قبل ، وكان ثابتا فى نطاق معين ، متطورا وديناميا فى نفس النطاق .

وكيتس الشاعر ، يتجه معظم اهتمامه إلى الشعر ، كما اتجه معظم اهتمام ليوناردو إلى الرسم والتصوير ، وهو يتجه أكثر وبوجه خاص إلى شعر شكسبير ، كما نهل ليوناردو من فن فيروكيو . وكانت قراءة كيتس لشكسبير موجهة توجيها خاصا ، كما أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة وللناس وللأعمال الفنية فى مجال الرسم والتصوير موجهة توجيها معينا . كان كيتس يقرأ إحدى التمثيليات أكثر من مرة ، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية فى بعض المواضع ، وكان ليوناردو يعاود الاطلاع ومشاهدة العمل الفنى لكى يلاحظ عدة أبعاد وأركان وتفاصيل وجزئيات وطريقة وأسلوب هذا العمل .

أما بايرون فتدل أقواله على أنه يجد مسرة كبيرة فى اقتناء الكتب ، وفى

قراءتها ، وفى الاطـــلاع عليها ، وفى معايشته لها ، وفى دراسته لأسلوبها وطريقتها ، وهو يقرأ كتب فولتير بوجه خاص ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها . ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فيوسل فى طلبها ، مهما كلفته من الأموال ، ولا تستقيم حياته ويكتمل سروره إلا بعد الحصول عليها . كان بايرون نهما فى القراءة ، شرها فى الاطلاع ، لا تقف رغبته عند حد ، ومن هنا اكتسب إطارا أدبيا ثابتا يتطور وينمو ، يصيبه بعض التغيير أو الإضافة ، نتيجة أن الاطار دينامى كما أسلفنا .

أما توفيق الحكيم فتشير أقواله إلى أن قراءاته كانت كثيرة وغزيرة ، فلا يمر يوم عليه دون أن يقرأ ويطلع ، وحصيلة إطلاعاته فى شهر وفيرة ، ومع ذلك لم تكن قراءته عادية أو سطحية ، وإنما كانت قراءة موجهة توجيها خاصا ، فهو يعيد ما قرأه عدة مرات ليتتبع أسلوب الفنان ، وهو قليـل الاهتمام بموضوع ما يقرأه على عكس القراءة العادية ، وهم يهتم بالأسلوب ويتمرن عليه ، ولذلك فهو كثيرا ما كتب ومزق ، وأن ما مزقه ولم ير النور أضعاف ما أبقاه ورأى النور . ويدل كثرة مامزقه على رغبته فى المزيد من التمرن على الأسلوب وطريقة خلق الشخصيات ... الخ . والحكيم حينما يقرأ قصة مثلا ، فإن قراءاته تكون موجهة ومن عدة أبعاد منها بعد الصناعة ، وبعد الطريقة أو الأسلوب ، وبعد البناء ، وبعد خلق الشخصيات ، وبعد نسج الجو ، وبعد إحداث التأثير . ولذلك فهو يعيد ما قرأه بغية إحاطة أكبر ، وفهم أعمق بأبعاد هـذه القصة أو تلك ، تماما كما كان ليوناردو يطلع على أعمال فنية فى مجال الرسم والتصوير ، فهو كان يلاحظها ويدرسها من أبعاد خاصة تهمه ، ويهمه أن يعرفها ويكتسبها ، كبعد الظـــلال وبعد الضوء وبعد الألوان ، وبعد التجسيم ، وبعد الأجسام ، وبعد القرب أو بعد البعد ، وبعد الوضع ، وبعد الحركة أو بعد السكون .

هذا ولقد أدرك بعض الكتاب القدامى من العرب أهمية إطلاع الشاعر (وكان فن الشعر هو أهم فن لدى العرب) على أعمال من سبقوه من الشعراء والأدباء ، بإعتبار أن ذلك الاطلاع يعتبر شرطا ضروريا لاكتساب الإطار الشعرى ، بل لقد كتب بعض هؤلاء ما يوحى بأنهم عرفوا أن هذا الاطلاع يجب أن يكون موجها :

يقول الخوارزمى:

« من روى حوليات زهير ، واعتذارات النابغة ، وحماسيات عنترة ، وأهاجى الحطيئة ، وهاشميات الكميت، ونقائض جرير ،وخمريات أبى نواس، وتشبيهات إبن المعتز ، وزهريات أبى العتاهية ، ومراثى أبى تمام ، ومدائح البحترى ، وروضيات الصنوبرى ، ولطائف كشاجم .. ولم يخرج إلى الشعراء فلا أشب له قرنه » (١) .

ويقول القاضى أبو الحسن الجرجانى :

« إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه،فمن اجتمعت عنده هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته فى الاحسان » (٢) .

ويقول ابن الأثير :

« يستحب الشاعر ... أن يكثر من حفظ شعر العرب . . وفى ذلك تقوية

---

١ — دائرة معارف البستانى ، مادة شعر .

٢ ـ عن محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٩ .

لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ، ويتسع المذهب . فربما طلب معنى لا يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته » .

ويقول ابن خلدون :

« إعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا ، أولها الحفظ من جنسه ، أي من جنس العـــرب ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من فحول الإسلاميين ، مثل إبن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس ، وأكثره شعر كتاب الأغاني ، لأنه جمع شعر الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية . ومن كان خاليا من المحفوظ ، فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ... وربما يقال أن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هي صادة عن إستعمالها بتعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها ... » [1]

ويقول بطرس البستاني :

« ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسه ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفي لذلك شعر أحد الفحول المسلمين مثل ذي الرمة وجرير وأبي نواس والبحتري وأبي تمام ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم ... » [2] .

---

١ — ابن خلدون : مقدمة إبن خلدون ص ٢٦ .

٢ — دائرة معارف البستاني — مادة شعر .

والواقع أن المنوال الذى يأخذ الشاعر بالنسج عليه ، أو الملكة التى ينسج على منوالها ، والتى يكتسبها الشاعر من قراءاته وحفظه ، ثم نسيانه الحروف لكى يبقى روح القصيدة ، أو وزنها ، أو قافيتها ، ــ الواقع ــ أن كل هذا لا يعنى سوى اكتساب الإطار بلغة حديثة .

• • •

يتضح مما عرضناه سابقا من نماذج متفاوتة للفنانين ، ومن أقوال العرب القدامى أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه، وأنه شرط ضرورى للابداع، وأن الإطار فى مجال الرسم أو الشعر أو القصة أو الموسيقى ... الخ إذا لم يكن موجودا وتم اكتسابه بالاطلاع الموجه والمران المستمر ، لما تمكن الفنان أو الشاعر أو الأديب أو الموسيقى من أن ينتج أو يبدع . يقول يوسف مراد « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله فى اكتسابها (مكونا بذلك الاطار الخاص به) لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهما وأنفذ صبرا » (١).

ويلاحظ أن الفنانين بوجه عام ، يميلون فى الأغلبية العظمى من الحالات إلى أن يقرروا أن إبداعاتهم ليست مشروطة بأية حال ، وكذلك يجتهدون فى أن يخفوا من تاريخهم كل ما بذلوه من قراءة ودراسة واطلاع موجه لاكتساب الاطار ، حرصا منهم على الاحتفاظ لالهاماتهم ببريق خلاب ، وكأنها قد ومضت فجاة بلا أى مقدمات أو شروط ، أو أدنى تأثير من هنا أو هناك . ولكننا نؤكد أن لحظة الالهام لا يمكن أن تبزغ ، إلا « لدى شخص يحمل

---

١ ـ يوسف مراد « مبادىء علم النفس العام » ص ٢٤٣ .

الاطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه ، وكثيرا ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء (أو الفنانين) لحظات تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل إلى قصيدة رائعة (أو عمل فنى رفيع) ، لكن هذه اللحظات لا تلبث أن تتلاشى ، لأنها لا تكون ذات دلالة بالنسبة إلينا ، إذ أن الاطـــار الأدبى (أو الفنى) غير متوفر لدينا » (١) .

والواقع أن « أرباب الفن الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخـاطفة ، ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التى تدور حول المشكلة التى تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكى يرفعوا من قدرهم ، وحرصا منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التى يلجأون إليها فى إخراج المعانى والأفكار فى زيها النهائى » (٢) .

لكن رغما من ذلك فإننا نقرر أن الصلة بين الإطـار وبين الابداع صلة وثيقة لا ريب فيها ، فالشاعر يلزمه إطار شعرى ، والرسام أو المصور يلزمه إطار يحصل عليه بكثرة تذوق الأعمال الفنية فى مجال الرسم والتصوير ومشاهداته الموجهة لها ، والقصاص يلزمه إطار يكتسبه من كثرة إطلاعه فى ميدان القصة ، وإعادة الاطلاع الموجه لنفس القصص مرات ومرات ، والنحات يلزمه إطار يكتسبه من مشاهدة ودراسة أعمال فنية فى مجال النحت ، والمران عـلى النحت ، والموسيقى يحتاج إلى إطـــار موسيقى يكتسبه من الانصات المرهف لأعمال

---

١ ــ مصطفى سويف : الأسس النفسيه للابداع الفنى ، ص ١٧١ .

٢ ــ يوسف مراد « مبادىء علم النفس العام » ، ص ٢٤٤ .

موسيقية وتعلمها والتدريب عليها ... وهكذا . إلا أننا يجب أن نلاحظ ما يلى : —

١ — يمكن الشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد ، وذلك إذا كانت إطلاعاته وقراءاته متعددة طبقاً لأوجه نشاطاته . وهذه الأطر العديدة قد تتضارب أحيانا إذا كانت فى نفس القوة ، وتخص مستويات متقاربة من النشاط ، فالشخص الذى يعلم عدة لغات فى مستوى واحد من القوة وفى نفس مستوى النشاط ، قد يضطرب تعبيره أحيانا ، وقد يكون الاضطراب واضحا حينما يعبر بكلمة من لغة أخرى غير اللغة التى كان يتحدث بها منذ لحظة ، وقد يكون الاضطراب أشد خفاءا حينما ينطق الكلمة بلهجة نطق كلمات من لغة أخرى . ولكن إذا قوى إطار لغة ما عن أطر اللغات الأخرى بشكل كبير ، فإن مظاهر الاضطراب تقل وقد تختفى .

٢ — إن الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر . وعلى هذا النحو يكون الموسيقى بالمعنى الدقيق للكلمة ، شخصا يحمل إطارا موسيقيا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ، ويكون القصاص شخصا يحمل إطارا قصصيا أقوى من سائر الأطر الأخرى ، وبالمثل يحمل الشاعر إطـارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الأخرى ... وهكذا . ووجود إطار اقوى عند فنان ما ، يعلو على الأطر الأخرى التى قد تكون موجودة عنده يجعله يحيل كل ما اكتسبه بقراءاته واطلاعاته ومشاهداته إلى خدمة إطاره الأقوى ، فليوناردو كان يحيل كل بحوثه ومعارفه وقراءاته الواسعة واطلاعاته ومشاهداته فى خدمة فنه فى الرسم والتصوير ، وشوبان الموسيقى يتجه نفس الاتجاه ، فهو يقول « احس انى الفعل اكل مايقع فى عالمنا

مثلا : الناس والسياسة والأدب . فإن ذلك يجد منفذا إلى الخارج فى صورة موسيقية . كل ما أراه فى هـــذه الحقبة بارزا يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا »(١) وكذلك كان كيتس يحيل كل قراءاته وإطلاعاته فى مجال الرواية والسياسة والمسرحية إلى خدمة إطاره الأقوى فى الشعر ، أعنى انه كان يخرج كل ذلك فى صور وقصائد شعرية ... وهكذا .

٣ ـــ إن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ، ذلك لأن الاطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الاطار الذى أحمله انا مطابقا تماما للاطار الذى تحمله أنت ، مهما حاولنا ان نقرب بين إطلاعاتنا الحاضرة ؛ فإن حاضر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها ، إنما هو جزء ذو دلالة معينة فى كل , أضف إلى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة انواع للنشاط ، وإذا استطعنا أن نتشابه فى بعضها فلا يمكن أن نتشابه فى كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى فى أشد المجتمعات إتقالا على هذه المميزات ، فلا خوف إذا على الإبداع من حيث أنه الخلق على غـــير مثال (٢) . وهذا يعنى أن العناصر الموضوعية اللازمة لإكتساب الإطار مـن الخارج ، أى من ثقافة المجتمع وتاريخه ، لا يمكن أن تمحى العنصر الذاتى المتمثل فى الإختلافات بين ذاتيات الفنانين .

٤ ـــ إن فكرة الاطار يمكن أن تساهم فى حل وتفسير عدد من المشكلات الهـــامة :

---

١ ـ أنظر .

Ribot, T. La logique des Sentiments. paris 1920

٢ ـ مصطفى سويف . المرجع السابق ذكره ، ص ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

أ ـ فالاطار يمكنه أن يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد، رغم محاولاته العديدة فى أن يلقى بذور الاختـــلاف بينها . ويقدم لا لاند Lalande هنا مثالا دقيقا يبين لنا فيه هذا التشابه فيقول : قصد عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الأخرى . إصرف الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر وأطلب إليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع ، تجد صور هذه المناظر المتباينة تتشابه فيما بينها ، كما تتشابه الأشياء المختلفة إذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يتشابه مشق الحروف فى خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الاغريقية أو الروسية »(1) .

إن فكرة الاطار تفسر لنا هـذا التشابه على أساس أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته عن غيره ، بحيث يمكن الارشاد على أعمال فنان ما (مصور مثلا) حتى وان احتوت أعماله العديد من الصور ، كما يمكن فصلها عن أعمال غيره من المصورين الذين يكونون حاصلين على أطر مختلفة عن إطار الفنان الأول ـ والسر فى أن أعمال الفنان الواحد تبدو متقاربة ومتشابهة ،أنها جوانب من عالم واحد يحوره الفنان الذى صورها ، والحاصل على إطار خاص به .

ب ـ والإطار يمكننا أيضا من تفسير وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين ، فيلاحظ فى بعض المعارض ، أن بعض المجموعات من اللوحات ، تكون أشد تقاربا إلى البعض منها إلى الأخرى ، فالمجموعة الخاصة بهذا المصور

---

١ ـ لا لاند . محاضرات فى الفلسفة ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم، القاهرة١٩٢٩ ص ٥ .

تبدو أنها أقرب إلى مجموعة ذلك المصور منها إلى مجموعة مصور ثالث . وعلى هذا الأساس يقال أن الأولين يمثلان مدرسة أو اتجاهاً واحداً مغايراً لاتجاه الآخر. والمدرسة الواحدة تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخرى .

ح ـ وفكرة الاطار تمكننا ثالثاً من حل وتفسير مشكلة أخرى وهى مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق، والتى يمكن أن نضعها على النحو التالى : كيف أستطيع أنا أن أتذوق عملاً فنياً لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعى؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمده من ملاحظة بسيطة ، فإنك إذا تحدثت إلى فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها وإلا فنحن لن نلتقى . ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل إطار واحد ، أو بعبارة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منقلاً بإطار مشترك بيننا إلى حد ما ، فتذوقى لأعمال الفنان لا يكون تاماً إلا بأن ادرك ما يعنى هو بالضبط . لقد أبدع هو هذا العمل ، وله دلالة معينة عنده . كلما اقتربت دلالته عندى من هذه الدلالة ، كان تذوقى له أتم وأعمق ، ومن ثم يقال أن المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكاد يكافىء جهد الفنان ، حتى يتم تذوقه لعمل الفنان (١) .

٥ ـــ إن الإطار اللازم للفنان ، لا يمكن اكتسابه إلا بعملية تذوق منظمة تنظيماً خاصاً ، وموجهة توجيهاً معيناً ، وبالتالى تكون لها دلالة خاصة عنده ، فحصول الخبرة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها كما لاحظ ذلك 'قين Lewin, K.[2] ومن هنا فإن قراءتى

١ ـــ مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ١٧٤ ـــ ١٧٥ .

2 — Lewin; K. A Dynamic theory of Personality. Newyork 1935 p 55.

لإحدى القصص أو إحدى القصائد ، أو مشاهدتى لأحد الصور لا بد أن تترك لدى أثراً مختلفاً لما تتركه عند غيرى من القصاصين أو الشعراء أو المصورين الذين يقرأونها أو يشاهدونها باتجاه منظم وخاص ، ونستطيع أن نقرر أن هذا الإتجاه الخاص يكون له أثره الفعال فى جعل هذا الإطار منتجاً ، فى حين أن الأطر التى يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

٦ — وعلاوة على ذلك كله فإن المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير فى حدود الإطار لا بد أن يساهم فى تنظيم هذا الإطار أيضاً، وبالتالى فى زيادة قدرته، لأنه كلما كان الكل أكثر انتظاماً، كان أقوى أثراً. وفى النماذج التى ذكرناها وفى غيرها التى لم نذكرها ما يؤكد ذلك، فقد كان ليوناردو يتمرن فى مرسم أستاذه فيروكيو، وكم من الأعمال قام بها فى مجال الرسم والتصوير، ثم ألغاها أو أفسدها ، لأنها لم تكن إلا المران ، ثم كم من المران قام به على استخدام الآلات أو الألوان فى أعمال كان المقصود منها المران وحسب ، ثم كم من المرات قلد وحاكى أعمال الآخرين ... وهكذا . كما أن توفيق الحكيم كثيراً ما كتب وكتب ومزق ، بل أنه يعترف بأن ما مزقه كان عشرة أضعاف بالنسبة إلى ما أبقاه ، وهو يعترف بأن ما مزقه لم يكن إلا للمران. يقول الحكيم « وبعد ذلك كله أتكبيت أكتب وأكتب مخطوطات... كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرؤه منها... لا يوازى جزءاً من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك ، وانتهيت الى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عين ... وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت ...»(١) كذلك كثيراً ما كان كيتس يكتب ويمزق ، أو يكتب ويشطب، ويقال إن شكسبير مضى فترة المران على استخدام الشعر المرسل مهتديا بهدى مارلو C. Marlow . والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضرباً من التمرين

---

١ — توفيق الحكيم : زهرة العمر .

بعده للانتاج الناضج إذا قارنا بين درجة استقرار الأسلوب فى كلا الإنتاجين.
ويمكن أن نلمس أهمية المران وأثره فى رسوخ الإطار وتقويته فى فن الرقص أو الباليه على وجه خاص ، حيث تظهر المقارنة بين حركات المبتدىء وحركات المدرب فى الرقص على درجة كبيرة من الإتزان عند الثانى ، بينما لا تتضح عند الأول .

ولكن ماهو الفرق بين الإطار عند الفنان وبين الإطار عند المتذوق العادى؟ نجيب بأن الإطار عند الفنان المبدع أقوى منه عن الإطار عند المتذوق وكذلك أكثر تنظيما وتوجيها وذا دلالة خاصة عنده ، ولكن الإبداع الفنى لا يكتفى بهذا التمييز، ومن ثم فيجب أن نقول أن «مهمة الإطار كعامل قوى فى عبقرية الفنان ، سواء كان شاعرا أو أديبا أو رساما أو موسيقيا ، لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة إلى النحن ، فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع ، بحيث يعين الاطار الطريق إلى هذه الاستعادة» (١) .

ولعل هذا القول يتفق مع ماقررناه من قبل من أن عملية الابداع الفنى ينبغى أن تفسر على أساس موضوعى ذاتى ، فالاطار المنظم ذو الدلالة الخاصة والخاص بذاتية فردية ، أى شخصية معينة ، مكتسب من المجتمع وثقافته وتاريخه ، أى من عناصر موضوعية خارجية ، وهو يجد نفسه مرة أخرى محتاجا إلى استعادة النحن الخارجى إذا عانى توترا أو إذا انفصل بالاحداث فتوتر ، أى يجد نفسه محتاجا لعناصر موضوعية خارجية غير ذاتية . حينئذ

١ ـ مصطفى سويف ، الأسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٢٧٩ .

بعد الاطار ويعين الطريق إلى هذه الاستعادة عن طريق الشعر أو القصة أو الموسيقى أو الرسم أو التصوير أو النحت حسب نوعية الاطار لدى كل فنان ومن هنا نفهم لماذا تتمايز الفنون ؟ ولماذا يختلف فنان عن آخر فى اتجاهه إلى هذا النوع من الفن دون ذاك ؟ ولماذا يكون هذا شاعرا ، وذاك قصاصا . الخ، ولماذا يتجه فنان إلى فن القصة بينما يتجه آخر إلى فن التصوير ... وهكذا .
وتبدو أهمية فكرة الاطار القصوى هنا فى أنها الفكرة الوحيدة التى تفسر سبب تباين واختلاف الفنانين فى نوع الفن الذى يتجهون اليه ، وهى النقطة التى فشلت جميع النظريات السابقة فى بيانها وتفسيرها .

. . .

سنحاول الآن بعد أن عرضنا تفصيلا لفكرة الاطار فى ضوء موقفنا الموضوعى الذاتى ، أن نبين معالم رأينا فى تفسير مشكلة الابداع الفنى فى نطاق هذا الموقف ذاته .

نحن نرى أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة ، تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى اجتماعى ، تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميه متفاعلة ، من خلال إطار لوعى اكتسب مضمونه من الخارج . ومعنى قولنا أن شخصية الفنان المبدع لها سمات التعقل والانفعال والصنع أو الأداء ، أنهـــا تتمتع بعقل ونفس حواس ، فلولا وجود العقل والحواس لما استطاع الفنان أن يكتسب الإطار بملاحظاته وقراءاته واطلاعاته الموجهة المنظمة ، ومراله الذى يحقق استقرار إطاره وتقويته . ولولا انفعال النفس ما استطاع الفنان أن يتوتر وينفعل ويفقد توازنه ، مما ينجم عنه محاولته استعادة التوازن بلجوئه إلى النحن وإلى الخارج . ولولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق ابداعه فى مادة ، أو ينفذ إلهاماته فى أنغام أو تشكيلات أو

أقوال أو احجام تسمع أو ترى أو تقرأ ، بحيث يتذوقه الغير من ناحية ، ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق استعادة لنحن .

إلا أننا نود أن نؤكد فى الوقت نفسه أن أفكار الفنان ليست فطرية فيه ، ولا كامنة فى عقله ، ولا يوحى إليه بها من قوى خفية أو غيبية وأن أفكار الفنان مكتسبة من المجتمع بثقافته وتاريخه ، ومستقاة من الواقع التاريخى والسوسيولوجى . فإذا ما كون بالاكتساب عدة أطر ، فان هذه الأطر لم تأت إلا نتيجة لقراءاته وإطلاعاته ومشاهداته ، إذا تفوق إطار من بين تلك الأطر فإن هذا التفوق إنما يرجع إلى توجيه وتنظيم قراءات وإطلاعات ومشاهدات الفنان الخارجية فى نطاق هذا الإطار الذى قوى وتفوق على سائر الأطر الأخرى ، حينئذ يتم التدريب والمران بحيث يؤدى إلى إنتظام الإطار وزيادة رسوخه ومتانته ، وبحيث تصبح سائر الأطر الأخرى فى خدمة هذا الاطار الأقوى .

ونود أن نؤكد من جهة ثانية أن إنفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، أو ذاتيته المغلقة عليه ، ولـكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخـــر بالأحداث والأفعال والأقوال . وهنا يجد الفنان نفسه فى توتر واختلال اتزان نتيجة إنفعاله بالواقع الخارجى ، فيعبر عما انفعل له تعبيراً موسيقيا أو أدبيـا أو شعريا أو على هيئة رسم أو صورة أو نحت حسب الإطار النوعى الذى اكتسب مضمونه من الخارج أيضا على نحو ما بينا . والنص الذى ذكرناه عن شوبان مفيد هنا ، وهو ذلك النص الذى يقول فيه شوبان « أحس أنى أنفعل لكل ما يقع فى عالمنا ـ الناس والسياسة والأدب ـ فإن ذلك يجد منفذا إلى الخارج فى صورة موسيقية كل ما أجده بارزا فى هذه الحقبة يجب أن أعبر عنه تعبيرا

موسيقيا ، وكيتس الشاعر كان يعبر عما انفعل به تعبيرا شعريا ، وليوناردو الرسام والمصور كان يعبر عما انفعل به من الطبيعة والناس بالرسم والتصوير وهكذا .

ونود أن نؤكد ثالثا أن صناعة الفنان ، أى تحقيقه لإبداعه الفنى ، يستعيد به الفنان النحن ، فيعاد إليه اتزانه . وأن هذه الصناعة تكون محددة بإطار نوعى ، هو بدوره مكتسب فى مضمونه من الخارج هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالانتاج الفنى حينما يكون يشبع حاجة استطيقية اجتماعية ، حيث تندفع جماهير المتذوقين فى التزود والإطلاع على تلك الأعمال الابداعية ، فيروى ظمأهم ، وتشبع حاجة اجتماعية طالما انتظروها كنتاج تفاعل مكونات ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية أو تاريخية أو سياسية ، عاشت فى أعماق ثنايا هم ، وترقبوا بطلا منتظرا يؤلف بين هذه التفاعلات فى إبداعات فنية ، فجاءهم الفنان العبقرى وصاغ لهم ما يحتاجون إليه فى عمل إستطيقى ، من خلال إطاره النوعى على حسب ما ذكرنا .

ولكن ما الذى نعنيه بما أكدناه أولا وثانيا وثالثا ؟ إن ما نعنيه بالضبط هو تلاحم وتداخل الذات بالموضوع ، تشبع الداخل بالخارج ، واتحادهما معا بشكل يتعذر معه : فصل الذات عن الموضوع ، أو إبعاد الخارج عن الداخل أو بتر الشخصية عن المجتمع ، أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة . وهو نفس القول الذى عنيناه حينما قلنا من قبل أن موقفنا الذاتى الموضوعى لا يعنى إضافة الذات إلى الموضوع ، أو الموضوع إلى الذات ، كما نضيف قطعة إلى قطعة ... إنه موقف تفاعل تام ، وإندماج كامل لا يعتريه أى إنفصال أو تمزق .

والآن هل يستطيع موقفنا هذا أن يقدم لنا تفسيرا كاملا شاملا لعملية

الابداع الفنى ؟ وهل يستطيع أن ينجح فيما فشلت فيه النظريات الأربع السابقة ؟ إن الأمر لن يكون واضحا تماما إلا بعد أن نجيب من موقفنا ذلك على الأسئلة الأربعة التى فشلت النظريات المفسرة للابداع الفنى فى الاجابة عليها إما كلها وإما بعضها . فإذا استطاعت إجابتنا - من موقفنا - أن تتناول بوضوح وتماسك نسقى كل جزئيات تلك الأسئلة الآنفة وأن تجيب عليها ، فلقد نجحت إذن فيما فشلت فيه النظريات الآنفة .

إن السؤال الأول الذى وجهناه سابقا ، ونعيد توجيهه الآن لكى نجيب عليه طبقا لموقفنا الخاص يدور حول منبع الإبداع الفنى وصيغته : ما هو منبع الإبداع الفنى ، أو من أين تأتى للفنان المبدع صور ابداعاته الفنية ؟ إن حصيلة إجابات النظريات السابقة على هـــذا السؤال تأدينا منها إلى : رفض كامل لإجابة نظرية الإلهام أو العبقرية . ونقص فى إجابة أنصار النظرية العقلية من حيث أنها أهملت مسألة أصل الأفكار ، أى مسألة من أين تأتى للعقل أفكاره . ونقد لإجابة النظرية السوسيولوجية من حيث تحدثهم عن خرافـــة أو وهم اللاشعور الجمعى أو العقل الجمعى . ورفض لإجابة النظرية السيكولوجية من حيث أنها رأت منبع الإبداع الفنى فى جانب حالك من الإنسان هو اللاشعور الشخصى عند فرويد واللاشعور الجمعى عند يونج . علاوة على أننا وجدنا أن اللاشعور - شخصيا كان أم جمعيا - ليس أكثر من وهم أو فرضية خاطئة لا سند لها من واقع أو علم . أما إجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهى :

إن منبع الإبداع الفنى هو شخصية الفنان ككل وكوحدة دينامية متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية ، فشخصية الفنان ذات الخلفية الاجتماعية والتاريخية هى التى ينبع عنها الإبداع الفنى . ولقد بينا من قبل أن تلك الشخصية

تحوى عقلا يكتسب إطاره الفنى من حيث المضمون من الخارج ، ونفسا تنفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقائع خارجية ، وحواسا تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون إطاره من جهة ، وعلى تنفيذ إبداعاته فى حدود إطاره المكتسب من جهة أخرى . بشرط أن نعلم أن بين عقل ونفس وحواس الفنان وبين بيئته ومجتمعه تفاعل ديناى لا ينفصل ، ولا يمكن بستره أو قسمته أو تجزئته .

وحينما نحدد منبع الإبداع الفنى على هذا النحو ، فإننا نعنى فى الوقت نفسه أن هذا المنبع ليس هو الوحى أو القوى الإلهية أو الأسطورية كما قررت ذلك نظرية الإلهام أو العبقرية ، وليس هو العقل المغلق على ذاته الذى لا يتفاعل مع النفس والحواس والخارج كما قررت ذلك النظرية العقلية ، وليس هو العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى كما قررت ذلك النظرية الإجتماعية والذى رأينا أنهما ليسا أكثر من مجرد وهمين لا سند لهما من واقع أو علم ، وليس هو اللاشعور الشخصى أو الجمعى كما ذهب إلى ذلك فرويد ويونج . إن منبع الإبداع الفنى عندنا ليس هذا ولا ذاك ، وإنما شخصية الفنان ككل متفاعل ، ووحدة لا إنفصام فيها ولا إنقسام ، بشرط ألا نغفل الأبعاد التاريخية والاجتماعية الشخصية ، فحينئذ لا يكون عقل تلك الشخصية منعزلا فى برج ذاتى ، مغلقا على نفسه دائرته ، مستقلا عن وجدان الفنان وحواسه وعالمه ، ولا تكون نفس الفنان أيضا منفعلة بذاتها ، متخبطة فى جيشان باطنى ، يدور فى جانب مظلم حالك : هو مرة لا شعور شخصى ، وأخرى لا شعور جمعى وغير ذلك من الأقوال التى لا تستند إلى علم أو واقع ، ولا تكون حواس الفنان ، مندفعة فى آلية خالصة ، تعمل فى خواء ، وتصنع فى تخبط ، لا يضاء بنور عقل استمد مضمون إطاره من الخارج ، ولا تكتسى بألوان نفس انفعلت بوقائع وأحداث

وظواهر خارجية ، ولا تخضع لإمكانيات تشكيلات أو تطويعات المادة فى إبداع فنى .

والسؤال الثانى الذى وجهناه إلى النظريات السابقة ، ونوجهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص هـــو : ما هى علة الإبداع الفنى ؟ ولقد رأينا أن نقدنا لإجابات النظريات السابقة على هذا السؤال قد انتهى إلى : رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية . ونقص فى إجابة النظرية العقلية ، ونقـــد للنظريـة السوسيولوجية ، ورفض لاجابة فرويد ويونج . أما اجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهى : ـ

إن علة الابداع الفنى تكمن فى ـ نظرنا ومن موقفنا ـ أن الفنان يعانى انفعالا او توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو الاعمال ، تثير نفسه وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه إلى الابـداع الفنى ، وفقا لاطاره الذى اكتسب مضمونه من قبل . ويجب ان نلاحظ هنا أن توتر الفنان وانفعاله ـ علة الإبداع الفنى عند الفنان ـ يختلف عن توتر وانفعال الإنسان العادى ، ففى الحـالة الأولى يؤدى التوتر أو الانفعال إلى الابداع ويكون سببه وعلته ، وفى الحالة الثانية يمر التوتر أو الانفعـال دون ما أبداع ما . والسبب هو وجود الإطار القوى عند الأول ، وعدم وجوده ، أو وجوده بصورة ضئيلة غــير ناضجة عند الثانى . وهنا يكتفى الثانى إما بتذوق إبداع الأول وإما بإظهار ألمه أو سروره أو التعبير عن إنفعاليته فى صـورة أقوال أو أفعــال لا ترقى إلى درجة الإبداع .

ها هنا نفهم أن علة الابداع لا يمكن أن تكمن فى سبب أسطورى خفى أو غيبى ، يفر من كل ملاحظة ، ويهرب من كل تجربة ، كما ذهبت إلى ذلك نظرية الالهام أو العبقرية . ولا يمكن أن تكمن فى إحساس المتوسل بوجود مشكلة تتطلب حلا ، مع القول بأن هذا الاحساس وذاك الحل يكونان داخل العقل لا خارجه ، كما رأت ذلك النظرية العقلية ؛ فليس ثمة حوار عقلى بحت ، يكون هو العلة والمعلول معا ، هو الدافع وهو الابداع فى نفس الوقت، هو الاحساس بمشكلة وهو الحل فى الآن نفسه . كما أن تلك العلة لا يمكن أن تكمن فى المجتمع ، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلة الابداع وموضوع الابداع فى نفس الوقت كما تصورت ذلك النظرية السوسيولوجية ، إن علة الابداع الفنى سؤال يجب ألا يوجه إلى المجتمع وإنما يوجه إلى شخصية فردية محملة ببذور الشحن، وحاصلة على إطار نوعى خاص بها ، تتوتر وتفقد اتزانها ، لسبب خارجى ، فيدفعها ذلك التوتر وفقدانها للاتزان ، إلى الابداع فى نطاق محدد . وإذا فهمنا ذلك فهمنا فى نفس الوقت كيف كانت إجابة أنصار النظرية الاجتماعية عامة غير محددة ، غامضة غير واضحة ، كلامية غير دقيقة. كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن فى ضغط مركب أوديب على الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان إلى أن يجد فى الفن وسيلة لاشباع رغباته الخيالية ، كما ذهب إلى ذلك فرويد إذ يحق لنا أن نسأل فرويد هنا لماذا ضغط مركب أوديب بالذات ؟ ولماذا يضغط الواقع الخارجى على الفنان كقوة مضادة لضغط مركب أوديب وحده ؟ وكيف أثبت فرويد ذلك؟ ألا يوجد فى الواقع الخارجى أيضا مشاكل أو ظواهر أو نظم إقتصادية أو إجتماعية أو سياسية أو فنية أو طبيعية قد تثير إنفعال الفنان ، وتكون السبب فى توتره وإنفعاله وبالتالى فى دفعه إلى الابداع الفنى ؟ وألا يمكن أن يوجد

مركب آخر يستعمل فى الضغط غير مركب أوديب ؟ ثم هل يوجد مركب أوديب أصلا ؟ ثم لماذا لا يكون إبداع الفنان غير ناجم عن ضغط مركب أوديب على الفنان وعن ضغط مضاد من الواقع عليه ؟ وما المانع فى أن تكون علة الابداع الفنى معبرة عن حاجة إجتماعية أو تاريخيـــة أو إقتصادية أو سياسية ... الخ ، فيتقدم الفنان بإطاره النوعى الخاص به ، بعد أن يفقد اتزانه بسبب انفعاله وتوتره إلى تقديم هذه الحاجة فى شكل إبداعى استطيقى؟

كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن أيضا فى تقلقل اللاشعور الجمعى، وفى فترات الأزمات الاجتماعية بالذات ، كما ذهب إلى ذلك يونج . ذلك لأن فكرة لا شعور جمعى هى فكرة وهمية أو خرافية لا وجود لها كما أسلفنا القول. ثم لنا أن نسأل يونج أيضا ولماذا فى فترات الأزمات الاجتماعية بالذات ؟ ألا يمكن أن يبدع الفنان فى فترات الاستقرار النسبى ؟ ألسنا نجد كثيرا من الابداعات قد تم تحقيقها فى فترات أبعد ما تكون عن التقلقلات والأزمات الاجتماعية ؟

يبقى بعد ذلك تفسيرنا صامدا إزاء هـــذا كله ، وهو أن الفنان ، وهو حسب رأينا شخصية متكاملة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وذات إطار نوعى تم اكتساب مضمونه من الخارج ، يثيره الواقع الخارجى بكل مافيه من ظواهر ووقائع ونظم وأحداث : قد تثيره فكرة أو لوحة أو قصة أو لحنا أو نحتا أو مقالة أو شعرا ، وقد يثيره حدث تاريخى أو فعل سياسى أو خلل إقتصادى أو عمل حربى ، وقد يثيره منظر طبيعى أو تكوين صناعى أو إختراع علمى ، وقد تثيره ظاهرة دينية أو دعوة قومية أو فكرا مستوردا أو نظرية جادة . وقد تثيره عاطفة حب لأم أو لوالد أو لابن أو لحبيبة أو زوجة أو وطن ...

إن كل ذلك وغيره مما يرى أو يسمع أو يقرأ ، أو يحدث أو يتم أو يتغير ... الخ يؤثر فى الفنان المبدع ، فينفعل ويتوتر ويفقد إتزانه ، ويكون ذلك سببا أو علة تدفعه إلى الابداع ، فى نطاق محـــدد ، وهو نطاق إطاره النوعى الخاص به .

أما السؤال الثالث الذى وجهناه إلى النظـــريات الآنفة ونوجهه الآن إلى موقفنا الخاص ليجيب عليه فهو : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ لقد انتهى نقدنا لاجابات النظريات السابقة على هذا السؤال إلى أن جميع هذه النظريات قد فشلت فى بيان كيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها إلى يائها : فلقد اقتصرت نظرية الالهام أو العبقرية على وصف لحظات الالهام المفاجئة وصفا أسطوريا خرافيا ، وأهملت تماما وصف أى لحظات أخرى هى لحظات ما قبل الالهام وما بعده . كذلك أهملت النظرية العقلية مسألة أصل الأفكار الابداعية ، ولم تتحدث عن وصف لحظات ما بعد الالهام من آداء أو تنفيذ . أما النظرية الاجتماعية فكان وصفها قاصرا : فهى لم تبين كيفية صدور الفكر الابداعى عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى - إذا كان لهما وجود - كما أنها اغفلت وهى تصف لحظـــات الآداء أو التنفيذ ، تنوعات الفنون واختلافها من فنان إلى آخر ، فجاء وصفها لهذه اللحظات عاما غير محـــدد ، وغير دقيق . أما النظرية السيكولوجية فلقد اقتصرت فى وصفها لعملية الابداع وحدوثه على فكرة التسامى (فرويد) وعلى إنسحاب الليبدو وارتداده إلى الذات والاعتماد على الاسقاط والحدس (يونج) مع ما فى قولهما هذا من قصور وجهنا إليه النقد المناسب ، وذلك بالاضافة إلى أنهما لم يتحدثا إطلاقا عن وصف لعنصر الآداء أو التنفيـــذ .

فشلت إذن النظـــريات الأربع فى تقديم إجابة كاملة شاملة على سؤالنا

المطروح : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ أما إجابتنا نحن ومن موقفنا الخاص على نفس هذا السؤال فهو :

إن الفنان يعانى قبل الوصول إلى لحظات الالهـــام ، من مجهود متواصل ومنظم ، يبذله فى سبيل اكتساب مضمون إطاره . وربما بدأ هذا المجهود فى سنى حياته الأولى .. إنه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خاص ، ويدرس ويقرأ ويطالع ، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد متعددة ، لا يفطن إليها الرجـــل العادى، وهو كثيرا ما يتمرن : فيكتب ويمزق .. أو يرسم ويطمس مارسمه .. أو يقيم شكلا ويهدمه .. أولحنا ويلغيه ... وهكذا . ومرة تلو أخرى يرسخ إطار معين لديه ، ويتفوق هذا الاطار على غيره ، حتى تصبح سائر الأطر خاضعة إليه ، وموجهة نحو خدمته . والفنان حينما يكتسب مضمون إطاره على هذا النحو ، فإنه لا يكتسبه بالعقل وحده ، أو من داخـــل العقل وحسب ، إنه يكتسبه من الخارج بمساعدة الحواس : فالعين هى التى ترى أو تقرأ ، والاذن هى التى تسمع ، واليد هى التى تلمس... وهكذا ، فهى إذن التى تقدم المادة إلى العقـل ، أو الاحساسات له ، ولولاها لأصبح خاويا خاليـا من أى محتوى أو مضمون . وفى نفس الوقت فإن العقل هو الذى يوجه العين أو الأذن أو اليد إلى هذا الذى تقرأ وهذا الذى تدع ، إلى هذا الذى تسمع بإرهاف ومن عدة أبعاد وهذا الذى تغفل ، إلى هذا العمل أو ذاك ... حسب ما يرتأيه فى خدمة اكتساب مضمون إطاره . والعقل أيضا هو الذى يحدد الاتجـــاه ، وينوع الأبعاد ، ويفكر فى الأسلوب ، أو فى المنهج ، أو فى التناسق أو فى غيرها من عناصر يراها ضرورية فى اكتساب مضمون اطاره . والعقل هو الذى يتمم من العمل الفنى بخواص وأسس وأبعاد قد لا تهم عقل الرجل العادى . ولاشك أن نفس الفنان فى نفس الوقت الذى يحس محسوساته ويفكر فيها — تنفعل بهذا

كله : فتقف من هذا العمل أو ذاك موقف الرفض أو القبول ، الاستحسان أو الاستهجان ، الميل إليه أو النفور منه ، الرضا أو عدم الرضا ، السرور أو الحزن ... وهكذا ، وما نريد أن نؤكده هنا هو أن النفس لاتعمل فى واد ، بينما يعمل العقل فى واد ثان ، وتعمل الحواس فى واد ثالث .. فكل فكرة تثير النفس تأتى عن طريق الحواس ، أو كان قد تم اكتسابها بواسطة الحواس من قبل ، وانفعال النفس يثير الفكر بدوره ، ويدفع الحواس أو يغير من معالم الجسم ، وحينما تعمل حاسة يتواكب مع عملها هذا فكر ووجدان ، فهذا الذى يشاهد بعينيه عملا فنيا ، ينفعل معه بوجدانه ، ويفكر فيه بعقله من عدة أبعاد فكرية فى نفس الوقت .

إن شخصية الفنان إذن شخصية كلية متفاعلة ، وأصل فكرها وانفعالها وإحساساتها هو الواقع الخارجى ذو الأبعاد التاريخية والاجتماعية . وتلك الشخصية الكلية المتفاعلة مع ذاتها ومع خارجها فى نفس الوقت تحتاج إلى جهد كبير ، ودراسة معمقة ، ومران مستمر فى سبيل اكتساب مضمون الاطار الخاص بها ، فإذا مارسخ فهذا الاطار ، استطاع الفنان أن يبدع وينتج فى حدود ذلك الاطار ووفقه .

وحينما يكتسب الفنان مضمون إطاره النوعى ، ويرسخ لديه على النحو الذى يبناه ، والذى قد يحتاج إلى أعوام طويلة من الجهد والدراسة والمران ، تثيره بعض الأحداث أو الظواهر أو الوقائع التى تحدث فى عالمه فى كل يوم .. فينفعل ، ويتوتر نتيجة انفعاله ، ويفقد إتزانه بسبب توتره ، وهنا يندفع نحو تحقيق إبداعه الفنى ، لعل هذا الابداع يحقق له إستعادة التحن ، واستعادة توازنه ، ويزيل توتره وانفعاله . وينبغى أن نلاحظ - قبل أن

نمضى فى وصفنا للحظات الالهام ثم لحظات الآداء والتنفيذ - أن الانفعال يختلف من فنان لآخر ، بل ومن فترة إلى أخرى عند الفنان الواحد ، حسب إختلاف التجارب وتباين التأثر ، بحيث يمكننا أن نتحدث عن انفعال سطحى وآخر عميق ، أو عن إنفعال بالغ وآخر ضئيل . ولما كان التوتر ناجما عن الانفعال، فيوجد أيضا توتر سطحى وآخر عميق ، أو توتر بالغ وآخر ضئيل. كذلك يوجد اختلال اتزان بسيط وآخر عميق ، أو اختلال اتزان بالغ وآخر ضئيل ، باعتبار أن اختلال الاتزان ناجم عن الانفعال والتوتر . ويكفى أن نذكر الآن أن اختلال الاتزان العميق والبالغ قد يؤدى إلى صعوبة عودة الاتزان إلى شخصية الفنان ، أو تأخر هذه العودة لفترة طويلة من الزمان فى بعض الأحيان .

يؤدى الانفعال إلى التوتر ، والتوتر إلى اختلال الاتزان ، ويؤدى اختلال الاتزان إلى محاولة إعادته ، أو إلى تخفيض التوتر والاختلال على الأقل ، ها هنا يجد الفنان نفسه مدفوعا - لاستعادة توازنه واستعادة الفهن - إلى ان يبدع إبداعا فنيا ما ، لكن هذا الابداع لا يمكن أن يتحقق إلا بمرور لحظات أخرى تسمى بلحظات الإلهام ... ها هنا نجد الفنان وقد اعتصرته التجربة عصرا ، وانفعل بها أيما إنفعال ، فأصابه خلل اتزان ظاهر ، يحاول أن يجد فكرة جديدة ، هى فى الوقت نفسه إبداعا جديدا ، فيجهد فكره ، ويعمل عقله ، فترة قد تطول أو تقصر ، ولكنها على أية حال مشوبة بالانفعال وتوتر واختلال اتزان وتفكير عميق وقد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة إلهامات يختار من بينها إلهاما ، يرتاح إليه ، ويعجب به ، وقد يخرج له إلهاما واحدا يراه موفقا ، ومعبرا عن ما يطلبه ويتمناه ، وهذه الإلهامات كلها تكون بمثابة أفكار جديدة تقدم حلا لمشكلة ، أو رأيا فى مسألة ، أو تعبيرا لظاهرة ، أو

تجسيدا لفكرة ، أو تشكيلا لخطوة ، أو لحنا لمعنى ، أو صــــورة لمستقبل ... وهكذا . وكون هذه الأفكار جديدة لا يعنى أنها حرة تماما ، أو غير مقيدة بقيد ، أو لا مشروطة تماما ، إن هذه الأفكار الجديدة تكون مشروطة بإطار الفنان ، ومقيدة بنوعية هذا الاطار .

نعم قد لا يوفق الفنان فى الحين فى الحصول على إلهــــام ما ، وقد يترك ـ ظاهريا ـ ما انفعل به وفكر فيه ، وقد يظن أن تركه هذا أصبح نهائيا ، بل قد يتوجه إلى نوع آخر من النشاط العادى أو الفنى ، ولكن الحقيقة أن انفعاله وتوتره واختلال اتزانه السابق ، لا زال موجودا بداخله ، وفكره لا زال يعمل بصورة قد لا يشعر بها هو ، أو قد يشعر بها ، ولكنه يبدى نفوره من تفكيره ، ظنا منه بعدم جدواه . ها هنا وعلى حين غرة ، يأتيه الإلهام المناسب ، كأنه مفاجىء ، وكأنه فورى ، وكأنه وليد لحظة خاطفة بارقة ، لا مقدمات لها ولا خلفيات . ولو فكر قليلا فى إلهامه الذى قد يستحوذ على الأنا بقوة ، لعلم أن ما رآه مفاجئا لم يكن إلا نتاج تفكير طويل ، واختلال اتزان عميق ، وأن ما وجده خاطفا ليس إلا ثمرة رأسمــــال تجمع لديه تدريجيا ، وأن ما أتاه فوريا ليس إلا وليد مقدمات بطيئة سابقة . هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن إلهامات الفنان لا تكون أبدا مفاجئة وفورية وخاطفة بدون مقدمات وحسب بل إنها تكون محددة بحدود إطاره النوعى الخاص ، ومتوقفة عليه ، ومشروطة به ، فإلهامات الشعراء غير إلهامات المصورين ، وإلهامات الموسيقيين غير إلهامات القصاصين ، فالموسيقى الملهم يسمع إلهامه فى أنغام وألحان ، بينما يرى المصور إلهامه فى صور وأشكال ... وهكذا .

ونود أن نؤكد هنا أن نشاط الفنـــان الهادف إلى خفض التوتر وإعادة

الإتزان وإنتـــاج الابداع فى نهاية الأمر يكون مدفوعا بضغط جهاز أشد اتساعا من شخصية الفنان وهو جهاز النحن ، ذلك لأن اختلال اتزان شخصية الفنان ككل ، واندفاعه إلى تحصيـل إتزان جديد يعنى إختلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه فى نفس الوقت إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة مبتكرة، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الاطار . ومن هنا كان العمـل الفنى ذاتيـا وموضوعيا ، أو فرديا واجتماعيا فى وقت واحد . فهو تنظيم لتجارب فردية فى سياق إطار يكتسب مضمونه من المجتمع .

ونود أن نؤكد أيضا أن هذا الاطار النوعى الخاص بالفنان ، يعانى هو الآخر ـ وهو بإزاء إبداع ما ـ من بعض التغيير ، بحيث يمكن أن نقول أن فعل الابداع يعتبر ـ من وجه ما ـ إعادة تنظيم الاطار بعد أن تسربت إليـه تجربة جديدة . ومعنى هذا أن الفنان وهو يبدع فى حدود الاطـار ، الذى اكتسب مضمونه من الخارج ، وأصبح راسخا لديه ، تثريه باستمرار تجربة جديدة ، وتغيره دائما لمحات تفكيره فى إبداع جديد .

والمهم الآن هو وصف لحظات ما بعد الالهام : هذا فنان حصل على إلهـام ما ، فهل يحبس إلهامه فى ذاته ، ويغلق عليه فكره ووجدانه ؟ إنه لو فعل ذلك لما استعاد توازنه ، ولما استعاد النحن بالتالى ، ولظل إلهامه يدور فى دائرة الذات وحدها . كما قدرت ذلك نظرية الالهـام أو العبقرية والنظرية العقليـة والنظرية السيكولوجية . يدرك الفنان إذن أن عليه أن يقبل على مرحلة أخرى هى مرحـلة الأداء أو التنفيذ، أى مرحـلة تحقيق إلهـامه أو صنعه أو تنفيذه . وهو يعلم أنه لكى يقبل على مرحلة التحقيق أو الصنـع أو التنفيـذ ، لا بد له أن يستخدم حواسه من جهة ، وأن يستخدم مادة يشكل فيها إلهامه من جهة ثانية،

وأن تكون الحواس المستخدمة والمادة اللازمة محددة بحدود إطاره النوعى من جهة ثالثة . بمعنى أن إطاره النوعى يتطلب حواسا محددة ومواد معينة تمكنه من أن ينفذ الالهام أو يحققه فى الخارج . وعلى هـذا النحو يبدأ الفنان لحظات الآداء أو التنفيذ ، فحين يسيطر عليه إلهامه ، يندفع لسانه كى يغنى أو يتحدث ، وتندفع يده كى تكتب أو ترسم أو تصـــور أو تنحت ... الخ ، ويندفع جسمه كى يتحرك رقصا أو باليها .. الخ : الـكلمات تسمع أو تقرأ . والأعمال والحركات ترى أو تشاهد .

إلا أنه كثيرا ما يدرك الفنان ـ أثناء تنفيذه لإلهامه ـ أن كتاباته أو أشكاله أو حركاته ليست بالمستوى أو الشكل أو الأسلوب المطلوب فيضيف أو يحذف ويقدم أو يؤخر ، ويعدل أو يغير ، حتى يكون ابداعه الناتج موافقا لإلهامه . وكثيرا ما يلاحظ الفنان أن المادة لا تطاوعه على تنفيذ فـكرته ، أو إخراج إلهامه ... ها هنا يلجأ إلى تنظيم الداخل بناءا على الخـارج ، أى يعـــدل من فكرته ، كى تصبح بشكل يمكن تنفيذه بواسطة مادة معينة ـ لكنه فى كل الحالات لا يمكن أن يزول اختلال الفنان أو يتلاشى توترة ، إلا إذا حقق إلهامه ، ونفذ فكرته ، وأنتج إبداعه بصورة تحقق له رضاؤه عنهـا ، وموافقته عليها . وأن سعادته لتكون أكبر وأشمل حين يشاركه المتذوقون ، فى تفهم إبداعه ، وتذوقه لعمله . إذ يشعر حينئذ أن المجتمع تشاركه، وأن تم له استعادة التحن ، الذى كان قد قطع إتصاله به أثناء توتره وانفعاله واختلال اتزانه .

نحن هنا ـــ وطبقا لموقفنا ـــ أمام وصف كامل وشامل لعملية الإبـداع الفنى من ألفها إلى يائها : أعنى أمام وصف يبدأ من لحظات أو فـترات ما قبل الإلهام ، وينتقل إلى وصف لحظات الإلهام ، ثم ينتقل إلى وصف لحظات ما بعد

الإلهام ، مؤكدا أن كل فنان يختلف فى إبداعه الفنى حسب نوعية إطاره ، وهو التأكيد الذى لم تستطع النظرية الإجتماعية أن تقيمه أو توضحه ، رغم اهتمامها الكامل بعنصر الآداء أو التنفيذ .

يبقى أمامنا السؤال الرابع والأخير ، والذى وجهناه إلى النظريات السابقة ونعيد توجيهه الآن بنصه إلى موقفنا الخاص كى نجيب عليه وهو : كيف تخارجت الإبداعات ، وتحققت فى إبداع فنى ملموس؟ وما هو دور العمل ، وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الإبداعات ؟ لقد بينا من قبل أهمية هذا السؤال ، وضرورة أن تجيب عليه كل نظرية تتصدى لتفسير ووصف عملية الإبداع الفنى ، ذلك لأننا لا يمكن أن نقرر أن إبداعا ما قد تحقق ، أو أن عملا فنيا ما قد تم ، دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحققه أو تنفيذه فى مادة ما ، وهذا التحقق وذلك التنفيذ يتطلبان وجود فنان يتمتع بحواس دقيقة ، ووجود مادة يشكل فيها فنه ، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الآداء أو التنفيذ أو التشكيل . والحق أن أى نظرة ترى قصر عملية الابداع الفنى على الالهام وحده ، أو الفكر المغلق على ذاته وحسب ، أو اللاشعور الباطنى فقط ، إنما هى نظرة قاصرة ، تتعامى عن عنصر لا بد من وجوده وتوافره ، وتتغافل عن ركن جوهرى ، لولاه ما تمت عملية الابداع ، وبدونه ما استطعنا أن نقرر أن ثمة إبداع قد حدث . وبديهى أننا إذا اقتصرنا على الجانب الداخلى وحده ـ من إلهام وفكر ولا شعور ـ فإننا لن نستطيع أن نقرر أن هذا فنان أم لا ، أو أن نقرر أن هذا الفنان يتمايز عن قطيع الناس ، أو أنه يختلف عن هذا العبقرى أو ذاك ، أو حتى أنه يختلف فى أسلوبه وطريقته عن فنان آخر من جيل سابق عليه أو معاصر له ، أو أنه ينتمى إلى هذه المدرسة الفنية أو تلك إذ ما هو محكنا الذى نستند إليه ، إذا أغفلنا عنصر التنفيذ أو الآداء وما يتطلبه من

مادة وعمل - فى هذا التقرير أو ذاك ؟

ثم ألسنا نرى فى كل يوم ما لا حصر له من الابداعات الفنية ، الا نسمع ألحانا وأشعارا وأزجالا ونثرا ، الا نشاهد صورا وتشكيلات ورسوما ، ألا نقرأ قصصا ومسرحيات وروايات وأشعاراً ، ألا نرى الباليه والرقص والأوبرا ... الخ؟. إن معنى هذا ببساطة كاملة ، أن هناك دائما تنفيذ أو آداء ، يتطلب عملا ، ومادة ، وفنانا حاصلا على إطار نوعى خاص به .

ضف إلى ذلك أن عدم تحقق الابداع الفنى فى الخارج ، أى فى عمل فنى ملموس ، وبجسد فى مادة معينة ، لا يحقق للفنان خفض توتره ، ولا يعيد إليه إلزانة واستعادة التحن . وسيظل منفعلا متوترا فاقد الاتـــزان ، طالما أن فكره أو إلهامه أو إبداعه لازال محصورا فى داخله : فكره أو لاشعوره أو إلهامه وحسب .

لقد انتهى نقدنا للنظريات السابقة إلى أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية ، والنظرية السيكولوجية لم تقرر من قريب أو من بعيد ، ولم تصف بأى صورة من الصور عنصر التنفيذ أو الآداء ، ودور المادة ، وضرورة العمل وأن النظرية الاجتماعية رغم تأكيدها وإصرارها على هـذا العنصر ، وبيانهـا لأهميته وضرورته ، إلا أنها لم تستطع - بسبب بعض أوجه النقص التى شابتها وتعلقها بوهم العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ، وعدم دقتها ، وعموميتها التى أغفلت معها التمييز بدقة بين الفنان المبدع وبين المجتمع - أن تبين كيف يختلف الفنان المبدع عن قطيع الناس ، وكيف يتمايز عن غيره من العباقرة الفنانين وكيف تختلف الفنون ذاتها وتتمايز ، ولماذا يبدع هذا الفنان رسما ، ويبدع الآخر نحتا ، والثالث شعرا ، والرابع لحنا ... وهكذا .

ان النظرية الاجتماعية كانت محتاجه فى نظرنا إلى بعض التعديل كى تصبح قادرة على إعطاء تفسير كامل ووصف شامل لعملية الابداع الفنى فهى كانت محتاجة إلى :-

١ ــ الأعتراف بفردية الفنان ، وبشخصيته المميزة عن غيره من البشر ، فضلا عن غيره من الفنانين . وحيث أنها لم تعترف بهذا ، بل تمسكت بأن يكون المجتمع هو المبدع وموضوع الابداع معا بلا أدنى تمايــز أو تفاوت ، فلقد فشلت فى إعطائنا تفسيرا دقيقا يحدد دور الفنان الفرد من جهة ودور مجتمعه من جهه أخرى ، وفشلت بالتالى فى بيان تمايز الفنان عن غيره من الفنانين . وألغت دور عقله ووجدانه وحواسه التى تخصه كفنان فرد ، مما قادهـا إلى الغموض واللاتحدد والابتعاد عن الدقة .

٢ ــ وكانت محتاجة ثانيا إلى إلغاء ما أسمته بالعقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى . ولقد تبينا من نقدنا السابق ، أن العقل الجمعى ليس إلا وهما من الأوهام ، وفرضية خاطئة ، لم تثبت الوقائع صدقها ، وأن اللاشعور الجمعى لا يقل عن العقل الجمعى خرافية ووهمية . وأننا لا نعلم ولا يعلم الاجتماعيون أنفسهم كيف يعمل هـذا العقل وما هى طبيعته ، وخواصه . وكيف يبدع فى نطاق معين . ولقد ذكر الاجتماعيون أن العقل الجمعى يوجد لدى جميع الأفراد وأن اللاشعور الجمعى ينحدر من السلف إلى الخلف أى يوجد لدى جميـــع الأجيال . وهذا القول ذاته كان مدعاة لنقد آخـــر للنظرية الاجتماعية ، إذ ما الذى يميز الفنان المبدع عن سائر الناس وهم حاصلون مثله على عقل جمعى أو لا شعور جمعى ، وليست له أدنى سمات تميزه عن غيره؟ . ولو كانت النظرية الاجتماعية قد قررت أن العقل فردى ، وأنه يكتسب أفكاره من الخارج ،

واله مشبع بالخلفية الاجتماعية والتاريخية ، لكانت أكثر إتساقا مع موقفها ، وأكثر وضوحا فى منهجها ، وأكثر دقة وتحديدا فى أقوالها .

٣ — وكانت النظرية الاجتماعية محتاجة لنا إلى إدخال فكرة الاطار ، ذلك أن التسليم بفكرة الاطار ، جنبا إلى جنب مع ما سبق ذكره فى البندين الأول والثانى ، يؤدى إلى تقديم تفسير مقنع لتمايز الفنون ، واتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن فكرة الاطار يمكن أن تتوافق وتتناسق مع طبيعة النظرية الاجتماعية ، خصوصا إذا علمنا ان مضمون الاطار مكتسب من الخارج ، اى من الواقع الاجتماعى والتاريخى وأن مادته مستقاة كلها من ذلك الواقع الخارجى عن طريق الحواس .

أما وأن النظرية الاجتماعية قد غفلت عن هذا كله ، أو على نحو أدق لم تتبينه ، فلقد فشلت هى الأخرى فى تقديم إجابة واضحة ودقيقة على سؤالنا المطروح حاليا ، خصوصا ما يتعلق منه باتجاه الفنان إلى فن معين دون آخر ولقد عرفنا آنفا أن النظريات الأخرى قد أهملت تماما الاجابة على هذا السؤال ويبقى الدور الآن على موقفنا الخاص كى يقدم إجابته ورأيه .

نحن نرى أن الإلهامات لا بد أن تتحقق فى إبداعات فنية ملموسة ، وأن الأفكار الإبداعية لا بد أن تتشكل فى أعمال فنية محسوسة ، وأن هذا التحقق ، وذاك التشكل يتيحا للفنان أن يخفض من توتره ، وأن يستعيد اتزانه ، فيستعيد النحن . كما نرى أن الإبداعات الفنية لا يمكن أى تبقى أسيرة الفكر ، أو حبيسة الوجدان ، وأنها لا يمكن أن تظل مجرد إلهامات حائرة فى الباطن ، تدور مع ذاتها ، لا تكاد تجد لها مخرجا أو منفذا . ونحن على يقين كامل من أن حواسنا تطلعنا فى كل يوم ، على ما لا حصر له من الأعمال الفنية ،

المتحققة فى كيانات ومواد تقرأ أو تشاهد أو تسمع . وهذا اليقين ذاته يقودنا إلى إستنتاج ضرورة وجود فنان ، قام بعمل أو آداء ، فشكل أو جسد مادة لفكرة عنت له ، أو لإلهام حصل عليه .

هناك إذن أعمال فنية متحققة فى الخارج ، يلمسها كل من يريد ، ويحسها كل من يبغى . ولكن سؤالنا الآن هو : كيف تخارجت تلك الإبداعات وتحققت فى أعمال فنية ملموسة ومحسوسة ؟ إن إجابتنا على هذا السؤال هى : أن الفنان ، الذى اكتسب مضمون إطاره النوعى من الخارج ، بشكل أصبح هذا الإطار منتظما لديه ، ينفعل ويتوتر إثر تجربة أو حدث أو ظاهرة خارجية فيؤدى توتره إلى اختلال اتزانه ، فيعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل أخيراً على فكرة جديدة ، أو على إلهام مبتكر . ولكنه يلاحظ أن توتره لم ينخفض . وأن توازنه لم يعاد إليه ، وأنه لم يستعيد النحن . وهو يدرك أن إستعادة النحن لا يمكن أن تم إلا بمشاركة النحن له فى إلهامه أو فى فكرته الجديدة ، أى إلا بتجسيد إلهامه ، أو تشكيل فكرته فى مادة ما ، يمكن أن يراها النحن أو يسمعها أو يقرأها ، وها هنا يلجأ الفنان إلى حواسه ، كى تنفذ له فكرته ، أو تحقق له إلهامه ، فتتجه تلك الحواس المتفاعلة تفاعلا وظيفيا وديناميا كليا مع عقل ووجدان الفنان وعالمه الخارجى إلى مادة معينة ، أو عدة مواد محددة فتعمل عليها ، تشكيلا وتطويعا ، حتى يتم تجسيد الفكرة ، أو تشكيل الالهام .

هنا يلجأ النحات إلى إزميله وحجارته ، والرسام إلى فرشاته وألوانه ، والموسيقى إلى نوتته وآلاته ، والشاعر والقصاص والروائى والمسرحى إلى قلمه وأوراقه ... الخ ، أى يلجأ الجميع إلى مواد تتفق مع طبيعة إبداعاتهم من جهة ، ومع طبيعة الاطار النوعى الخاص بكل فنان من جهة أخرى .

ولنتوقف الآن قليلا عند علاقة الاطار بالمادة ، فالاطار يحدد نوع المادة التى يتجه إليها الفنان فورا لتجسيد إلهامه أو تحقيق فكرته ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن مضمون الاطار ذاته يكون مكتسبا من قبل من المادة نفسها ومن طريق الحواس ، ففي فترات اكتساب مضمون الاطار ، يتجه فنان إلى الحجارة والأعمال الفنية فى النحت ، بينما يتجه آخر إلى الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، وثالث إلى الآلات الموسيقية ، ورابع إلى الألوان ... الخ نعم إن الفنان قد يدرس خصائص وتكوينات وإمكانيات المادة ، وأن هذه الدراسة تتأدى به ، إلى فهم أكبر يعينه على إخضاعها لفنه ، ولكنه لا يتوقف عند حدود هذه الدراسة وحسب ، مع أهميتها لفنه ، بل يدرس أيضا – من أجل اكتساب أفضل وأجود لمضمون إطاره – كيف توزعت هذه المواد فى أعمال فنية ، ومتى تكون محققة لتناسق أفضل ، وتناغم أجمل ؟ وفى أى الأحوال يكون استخدامها أيسر وأعظم ؟ وما هو أقصى عطاء يمكن أن تمنحه أو تعطيه ؟ وغير ذلك من الجوانب أو الأبعاد . ومعنى هذا ، أن الفنان لا يلجأ إلى الألوان باعتبارها مادة أولية وحسب ، بل يدرس خصائصها وامتزاجاتها وطبيعتها وأقصى ما يمكن أن تعطيه ، وأيها أكثر دلالة للتعبير عن معنى معين ، أو فكرة ، أو عاطفة ، أو أمل ، أو تمنى ، أو رغبة ، أو حزن ، أو سرور أو مجون ، أو قدسية ... الخ . وهو لا يلجأ إلى الحجارة من حيث هى كتلة صماء وحسب ، بل يدرس خطوطها وأعماقها وتكويناتها وطبيعتها ، وإمكانيات كل نوع منها ودلالته وأقصى ما يمنحه .. الخ . وهو لا يلجأ إلى الكلمات من حيث أنها مجرد تجمع من الحروف الساكنة الصامتة ، بل يدرس تركيباتها المختلفة ، وأنواع البلاغة فيها وما يؤدى منها إلى جمال الأسلوب ، ورونق العبارة ، ودقة التعبير وخلق جو التأثير المناسب ... وهكذا . وقل مثل

ذلك بالنسبة إلى مواد جميع الفنون .

لكن الفنان لا يقتصر على دراسة مادته وحسب فى طبيعتها الأولية أو فى توزعاتها فى الأعمال الفنية المختلفة ، إنما يقوم أيضا بالتمرن عليها : فتوفيق الحكيم كثيراً ما كتب ومزق ، وليوناردو دافينشى كثيراً ما رسم وألغى ، وكيتس الشاعر كثيراً ما دون وشطب ، وشوبان كثيراً ما تمرن وتدرب وهكذا . ولم يكن ما مزقوه أو ألغوه أو شطبوه إلا من أجل المـــران فقط . وكلما تدرب الفنان على مادته .. وتمـــرن عليها .. ومارسها عمليا ، كلما نمت بينه وبينها ألفة أكبر ، وكلما عايشها وعايشته ، وكلما تفتحت المادة عن أسرارها وقدمتها إليه .. وهـذا يؤدى بالتالى إلى انتظام الاطار ورسوخه عند الفنان فى نهاية الأمر .

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد ، إذ ان الفنـان الذى سبق له — وهو يكتسب مضمون إطاره — أن درس خواص وطبيعة وإمكانات مادته . وتمرن عمليا عليها ، وصارت مألوفة لديه ، مفهومة عنده ، وشاهد أو سمع أعمالا فنية مجسدة فى مادته الأليفة لديه ، يعود إليها مرة أخرى : فبعد أن ينتظم الإطار لديه ويرسخ ، قد ينفعل ويتوتر إزاء حدث أو ظاهرة أو تجـــربة ، فيختل اتزانه ، حينئذ يعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل على فكرة جديدة أو إلهام مبتكر ، ولكنه بعد أن يحصل على هذه الفكرة أو ذلك الإلهام ، نجده لا يكل ولا يتوقف ولا يزال توتره إلا إذا حقق إلهامه ، ونفذ فكرته فى مـادة أو مادته على نحو أدق . ذلك أن حواسه لا تتجه إلى أى مادة ، بل إلى المادة التى سبق له أن درسها وعايشها وتمرن عليها ، فليس من المعقول أن يتجه الرسام إلى الكلمات ، أو أن يتجه الشـــاعر إلى الحجارة ، أو أن يتجه الموسيقى إلى

الألوان ، أو الروائى إلى العود . وهكذا . ولكن المعقول هو أن يتجه كل فنان إلى مادته التى ألفها وألفته ، وعايشها وعايشته ، وكان لها دورها الكبير فى اكتساب الفنان لمضمون إطاره ، سواء منها مباشرة ، أو من تشكيلاتها الفنية المتنوعة .

ورغم وجود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته ، ورغم فهمه لها ،ومرانه عليها . إلا أنه كثيرا ما يحدث أن تخرج المادة عن طاعته ، فتأبى أن تجسد إلهامه ، أو أن تشكل فكرته . فقد تكون ليونة الفكرة أرق من أن تتشكل فى حجارة قاسية ، وقد يكون بريق الالهام أسطع من أن يتجسد فى ألوان باهتة ، وقد يكون نبض الفكرة أقوى من تثبيته فى أعمال ساكنة ، وقد يكون تدفق الالهام أخصب وأسرع من توقيفه فى مواد هامدة . ماذا يفعل الفنان هنا ؟ إن عليه أن يحور فكرته أو أن يعدل إلهامه ، إن عليه أن يعدل الداخل بناءا على الخارج ، إن عليه أن يستمع إلى نداء المادة ، ويلبى طلباتها ، وهو حينما يعدل من فكرته أو يحور فى إلهامه ، فإن هذا التعديل وذلك التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المادة ، وخواصها ، وإمكاناتها . وليس بإمكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألفها من قبل ، ولم تلعب دورا رئيسيا فى اكتسابه لمضمون إطاره . وليس باستطاعته أن يحور من طبيعة المادة بشكل هى غير معدة له ، أو بأسلوب يتنافى مع إمكاناتها وطبيعتها ، فمادته هى هكذا ، وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ، ولا مفر أمامه من أن يغير هو أو يبدل أو يحور من إلهامه أو فكرته كى يتوافقا مع طبيعة مادته وامكاناتها .

إلا أن دور المادة لا يقتصر على هـــذا كله ، إذ قد توحى المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التى بدأ بهـا ، أو بإلهام جديد غير الذى كان فى ذهنه

قبل التنفيذ . وليس هذا بأمر غريب .. فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة فى أعمال فنية هى التى أوحت إلى الفنان بفكرته الأولى . وهى يمكن أن توحى إليه أيضا بفكرته الثانية . فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته او إلهامه يصطدم بعوائق المادة ، واثناء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها ، أو عن جمال تشكيلى ، أو عن جمال تجسيد لم يفطن إليه من قبل . حينئذ ينفعل ويتوتر ويختل اتزانه ، ويفكر فى هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على إلهام مناسب ، يقوم فورا بتنفيذه وتساعده مادته على التنفيذ بأجمل ما يمكن وأسرع ما يكون .

لكن المادة لا يمكن أن تتشكل هكذا بمفردها فى أعمال فنية ، أو تتجسد تلقائيا فى إبداعات وإنتاجات جمالية . إنها تحتاج إلى عمل وإلى يد صانعة أو عاملة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الفنان لا ينفذ فكرته بمجرد الأمل أو التمنى أو الرجاء ، ولا يجسد إلهامه بأسلوب سحرى أو بقوة الجان ، إنه ينفذ فكرته ويجسد إلهامه بواسطة العمل ، فالعمل هو العنصر الرئيسى الحاسم الذى يجمع بين الفنان وبين مادته ، ولولاه لما تم الالتقاء ، ولما حدث التشكيل ، ولما تحقق أى إبداع فنى على الإطلاق . وحين يأتى دور العمل ، نجد هذا يرسم وذاك ينحت وثالث يكتب ، ورابع يلحن .. الخ ، أى نجد الجميع وهم فى حالة عمل أو نشاط عملى . ومن الصعوبة بمكان أن يتوقف الفنان عن إتمام عمله خصوصا إذا ما كان قد قطع فيه شوطا كبيرا ، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن إيقاف من يعمل يكون أصعب ، بل يكاد يكون مستحيلا ، فى المراحل الأخيرة منه فى المراحل الأولى . وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلا فى عمله ، لا يتوقف عنه ، حتى يتم له أداء أو تنفيذ فكرته أو إلهامه بشكل مجسد يراه أو يسمعه الآخرون ، مما يعيد إلى الفنان إتزانه ، ويستعيد النحن بالتالى .

والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تصويرها لا يتم إلا أثناء العمل ، كما أن المادة لا تكشف عن أسرارها الدفينة للفنان إلا أثناء العمل أيضا ، إذ ليس من المعقول أن يغير الفنان فكرته أو تصورها قبل إقدامه على العمل ، وليس من المعقول أيضا أن تكشف المادة عن أسرارها الدفينة لإنسان لا يعمل عليها تشكيلا وتطويعا وتجسيدا . والخلاصة أن دور العمل في عملية الإبداع الفني هو دور كبير .

لكننا ينبغي أن نؤكد هنا ، أن الفنان لا يكون في واد ، ويكون عمله في واد ثان ، ومادته في واد ثالث ، فليس ثمة إنفصال على الإطلاق بين الفنان وبين عمله ومادته ، إذ الاتصال والتفاعل ، والأثر والتأثير ، والفعل ورد الفعل بين هذه العناصر الثلاثة كبيرا . ولا يمكن لنا بأي حال من الأحوال تمزيق تلك الصلة أو ذاك التفاعل ، أو الإقلال من مدى التأثير أو قوة الفعل ورد الفعل فهي عناصر متلاحمة ومتماسكة لا إنفصال بينها ولا انقطاع ، إن الفنان بلا عمل لا إنتاج له ، والمادة لا تتشكل في إنتاجات فنية بلا عمل ، والعمل لا يتم إلا بواسطة الفنان . ها هنا نلمس أن بين الفنان وعمله ومادته أقوى الأواصر والصلات ، وأنه ليس في الإمكان التغافل عن عنصر أو اثنين من تلك العناصر .

نستطيع الآن أن نتبين بوضوح كامل ، كيف تتمايز الفنون وتختلف من فنان إلى آخر ، بل نستطيع أن نتبين أيضا كيف يتمايز عمل فني عن الآخر من حيث الدرجة لدى فنان واحد : إن الفنون تتمايز طبقا لموقفنا تبعا لاختلاف الاطار النوعي الخاص من فنان إلى آخر ، فهذا يحمل إطارا شعريا ، وذاك إطارا قصصيا ، وثالث إطارا موسيقيا ، ورابع إطارا في النحت أو الرسم

الخ ، والإطار يحدد طبيعة الإلهام ، كما يحدد طبيعة المادة ، ونوع العمل ، وغير ذلك مما أفضنا فيه من قبل ، أما كيف يتمايز عمــل فنى عن الآخر لدى فنان واحد من حيث الدرجة ، فإن ذلك التمايز يحدث تبعا لما يلى : ـ

١ ـــ اختلاف تجربة الفنان ، ومدى تأثره بها ، وانفعاله وتوترهما ، وما ينجم عن ذلك من اختلال اتزانه . وقــد بينا من قبل أن هناك إنفعال سطحى وآخر عميق ، أو انفعال بالغ وآخر ضئيل ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى التوتر واختلال الاتزان .

٢ ـــ ما يعترى الفنان طبقا لدرجة انفعاله وتوتره واختـلال إتزانه من تفاوت أفكاره وإلهاماته من حيث الدرجة قبل إقدامه على تنفيذ العمل الفنى فهى قد تكون سطحية أو عميقة ، بالغة أو ضئيلة

٣ ـــ إلى تفاوت فى مهارته اليدوية أو الحسية بوجه عام . وهذا التفاوت قد يكون إلى الأحسن حينما يكتسب الفنان مهارات حركية وحسية ويدوية أدق وقد يكون إلى الأسوأ حينما تعتل حواسه أو تفقد ـ لعدة أسباب ـ مهارتها الحركية والعصبية .

٤ ـــ الفهم المتطور باستمرار لأسرار مادته : ففى كل عمل فنى لاحق يكتشف الفنان سرا أو عدة أسرار لم تكن فى متناوله وهو بإزاء عمله السابق مما قد يؤدى به إلى تنفيذ أروع ، أو تجسيد أدق ، أو تشكيل أعظم ، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق .

لكن لماذا نقول إن الأعمــال الفنية لا تختلف عند الفنان الواحد إلا من حيث الدرجة وحسب ؟ الواقع أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى

أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته عن غيره ، فأعماله ليست فى الحقيقة سوى جوانب تصدر عن عالم واحد صوره الفنان الذى صورها ، والذى هو حاصل أيضا على إطار نوعى خاص به . والحق أن مثال لالاند السابق قد بين بكل وضوح أن ثمة تشابه بين أعمال الفنان الواحد ، وأن صورا عشرة لفنان واحد هى بالضرورة متشابهة من حيث الطابع والأسلوب ، والأمر يختلف لو طلبنا من عشرة فنانين تصوير منظر واحد ، فإننا لابد وأن نحصل على عشر صور مختلفة تماما فى الطابع والأسلوب . ويلاحظ الباحث أن هناك تشابها فى أعمال ليوناردو الفنية ، فلو نظرنا إلى لوحات ليوناردو الموناليزا وباكوس ويوحنا المعمدان وليدا والقديسة آن لراعنا أن نجد فيها نفس الطابع ونفس الأسلوب كما لاحظ ناقدو الفن أن ابتسامة موناليزا موجودة فى غالبية لوحات ليوناردو لافرق فى ذلك بين مؤنث ومذكر . هناك إذن تشابه بين أعمال الفنان من حيث الطابع والأسلوب ، ولكن هناك أيضا تفاوت بين هذا العمل أو ذاك من أعمال الفنان الواحد ، لكن هذا التفاوت لايكون إلا فى الدرجة وحسب ، أى يكون تفاوتا داخل إطاره النوعى ، محدودا بطابعه ، خاضعا لأسلوبه .

وهكذا يكون موقفنا الخاص قد بين بوضوح كيف تخارجت الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة ، مركزا على دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ مبينا دور المادة ، ولماذا تختلف الفنون من فنان إلى آخر ؟ أو تتباين من حيث الدرجة لدى فنان واحد بعينه .

يمكن القول الآن — وإجابات موقفنا بين أيدينا — أن ذلك الموقف قد نجح تماما فى تقديم تفسير شامل وكامل لعملية الإبداع الفنى ، كما قدم فى نفس الوقت وصفا كاملا لكيفية حدوث عملية الإبداع الفنى من بدايتها إلى منتهاها

وكيفية تخارج الإبداعات فى أعمال فنية ملموسة ، تتطلب إنسانا معينا ، يتسم بسمات خاصة ، هو الفنان ، كما تتطلب فى نفس الوقت عملا ومادة . وحينما قدمنا هذا الموقف لنفس الامتحان الذى بلورناه فى أسئلة أربع ، ورأينا فشل النظريات الأربع فى تقديم إجابات واضحة عليها ، تقدم موقفنا بكل توافق وتناسق بإجابات نسقية ومتماسكة عليها ، بحيث يمكن أن نقرر أنه الموقف الوحيد ـ فيما نعلم ـ الذى صمد بكل قوة أمام مشكلة تعتبر من أعقد المشاكل الفنية على وجه الإطلاق ، ألا وهى مشكلة الإبداع الفنى

• • •

ثبت بأهم المراجع العربية والأجنبية

أولا : ثبت بأهم المراجع العربية

١ ـ أبو ريان (محمد على) : فلسفة الجمـــال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٤ .

٢ ـ أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

٣ ـ أفلاطون : محاورة إيون أو عن الإلياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .

٤ ـ أولسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى ، دمشق ١٩٦٨ .

٥ ـ بوسبيلوف : تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » السابق ذكره .

٦ ـ جرييه (آلان روب) : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر .

٧ ـ جويو (جان مارى) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ .

٨ ـ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٥٩ .

٩ ـ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ .

١٠ ـ سانتيانا (جورج) الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى مكتبة الأنجلو المصرية .

١١ - عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ .

١٢ - فرويد (سيجموند) التحليل النفسي والفن، دافينشي ودستويفسكي ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .

١٣ - فنكلشتين (سيدني) : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

١٤ - فيشر (إرنست) : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

١٥ - مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني « في الشعر خاصة» دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

١٦ - نيقولاييف : الجمال عند الثوريين الديمقراطيين الروس ، مقال ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي » .

١٧ - بيزيتوف : الجمال في التراث الكلاسيكي الماركسية اللينينية ، مقال ضمن كتاب « الجمال في تفسيره الماركسي »

ثانيا ثبت بأهم المراجع الأجنبية

1. Alain, Systéme des Beaux-Arts, Gallimard, 1926.
2. Alain, Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris, 1931.
3. Bayer; R., Traité d'Esthétique, paris 1956.
4. Beguin, L'ame Romantique et le Reve. Paris 1946.
5. Bergson; H., Essai Sur les Données immédiates de la conscience, Paris 1904.
6. Bergson; H., L'energie Sprituelle, Paris 1929.
7. Bergson, H., L'evolution Creatrce; Paris 1929.
8. Bergson, H., Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris 1932.
9. Bernard, Ch., Esthètique et critique. Paris 1946.
10. Bosanquet, B., Ahistory of Aesthetic, London 1892.
11. Bosanquet; B., Three Lectures on Aesthetic, London 1915.
12. Brown, J. F, Psychodynamics of Abnormal behavior, New York 1940.
13. Burt & Others., How the mind works, London. 1933.
14. Cavillier, H., Manuel de philosophie, Paris 1931.
15. Cassirer, E., The philosophy of symbolic Forms, New Haven 1935.
16. Cassou, J., Situation de l'Art Moderne, Paris 1950.
17. Clay, F., The origin of the sense of Beauty, London 1917.
18. Colling wood, R. G., The principles of Art, Oxford 1938.
19. Croce, B., Esthétique comme science de l'expression et linguistique Generale, tr. Francaise, Paris 1904.

20. Croce, B., Bréviarie d' Esthétique. tr. Francaise, Paris 1923.

21. Dampier, W, The history of science, cambridge 1949

22. Delacroix, H., Psychologie de l'Art, Paris 1927.

23. Delacroix, H, L'Art et les sentiments Esthétique, Paris 1939.

24. Dougan, C. & Welch, L Originality Ratings of Department store Display Department personnel, J. App. Psychol 1949, 33.

25. Douney, J, Creative imagination — London, 1929

26. Eggar, Essai sur L'Histoire de la critique chez Les Grecs, Paris 1889.

27. Feldman, V., L'Esthétique Francaise contemporaine, 1936

28. Freud, S., Totem and Taboo, «The basic writings of Sigmund Freud, tr. and ed. by A. A. Brill» New York 1938.

29. Freud, S., The interpretion of Dreams (The basic writings of S. Freud)

30. Fry R., Vision and Design, Penguin Books. 1940.

31. Goldenchilde., Man makes himself, New York 1946.

32. GuilFord, J. P., Creativity, Amer-Psychologist 1950, 5.

33. GuilFord, J. P., Creative Abilities in the Arts, Psychol Rev. 1957, 64.

34. Harrison, J., Art and Ritual, London 1935

35. Hourticq, Encyclopedia de Beaux — Arts. 1935

36. Huisman, D: L'Esthétique, Paris 1954

37. Jean La Croix., Les Sentiments et la vie Morale, Paris 1968,

38. Jung, C. G., Psychological Types, tr. by H. G. Baynes, London 1838.

39. Jung, C. G., Modern Man in search of a Soul, London 1941.

40. Jung, C. G., The integration of the personality, London 1941.

41. Jung, C. G., Contributions to Analytical psychology. tr. by H. G & C. F. Baynes London 1942.

42. Knox, i., The Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhauer, New York 1936.

43. Koffka, K., The Growth of the Mind, London 1931.

44. Kretschmer, E., The psychology of the Men of Genuis, tr. by R.B. cattell, London 1933.

45. Lalo, Ch., L'Art et la Morale, Paris 1922.

46. Lalo, Ch., Introduction á l'Esthétique.

47. Levin, L., The Sociology of Taste, tr, by E. Dicks, London 1944,

48. Lewin, K., A Dynamic theory of personality, New York 1935.

49. Lewin, K., Principles of Topological psychology, New York. 1938,

50. Lewin, K., Will and Needs, London 1938.

51. McCurdy., The mentality of Leonardo Davinci, New York 1939.

52. Patrick, C., Creative thought in poets, Arch. psychol. 1935, 5.

53. Patrick, C., Creative thought in Artists, Arch. psychol. 1935, 5.

45. Patrick, C., Creative thought in Artists, J. of psychol. 1937, 4.

55. Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. j. of psycqol. 1941, 46.

56. Polin, R., De l'originalité dans l'art, Revu de science Humaines, jullet, Sep. 1954.

57. Read, H., Art and society, London 1945.

58. René Le Senne., La Distinée personnelle, Flammarion 1951.

59. Ribot, T., La Logique des sentiments, Paris 1920.

60. Ribot, L'imagination crétrice, Paris 1921.

61. Rodin, A., L'Art, Paris 1951.

62. Rusu, L., Essai sur la création Artistique, Paris 1935.

63. Sachs, H., The creative unconscious, Boston 1942.

64. Shoen, M., Art and Beauty, New York 1932.

65. Soueif, M., Tests of creativity, Review critique and clinical implications, Annels of the faculty of Arts, Ain Shums univer, 1959. 5,

66. Souriau, E., L'avenir de l'Esthétique, Paris 1929.

67. Stein, M. I.; Tranctional Appoach to creativity, Research conference on the identification of creative Scientific Talent, univer, utah, August 1955.

68. Taine, H., Philosophie de l'Art, Paris 1865.

69. Thomson, G. H., The factorial analysis of Human Abiliy. London 1951.

70. Thouless, R. H., General and social psychology. London 1945.

71. Thurstone, L. L., Creative thought. App. of psychol. New York 1925.

72. Tiegham, P. V., Le Romantisme dans la litterature Europien, Paris 1958.

73. Werthaimer, M., Productive Thinking, New York & London 1945.

74, Wilson & Others., A Factor Analytic study of creative thinking Abilities Psychometricka 1954, 19

